
искусство
10.70
КИНО

Поздравляем

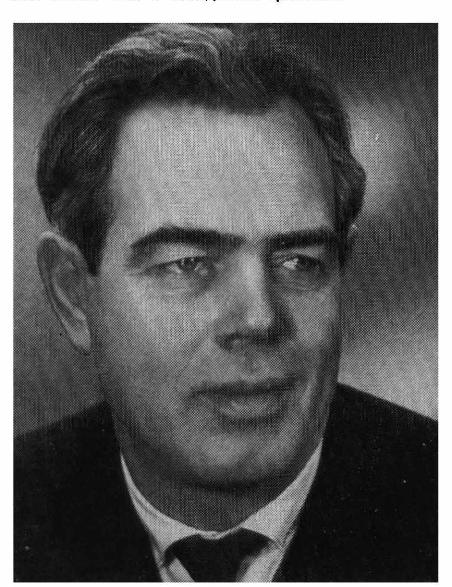


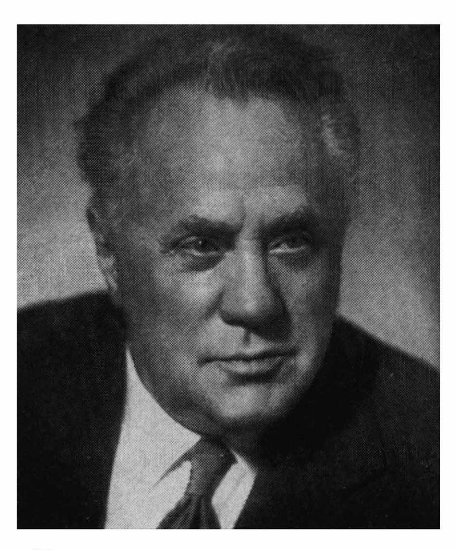
с 75-летием

ГИАЦИНТОВУ СОФЬЮ ВЛАДИМИРОВНУ, народную артистку СССР, лауреата Государственной премии, выдающегося театрального деятеля, с успехом выступившую в ряде фильмов, создавшую яркий образ Марии Александровны Ульяновой в картине «Семья Ульяновых»

с 60-летием

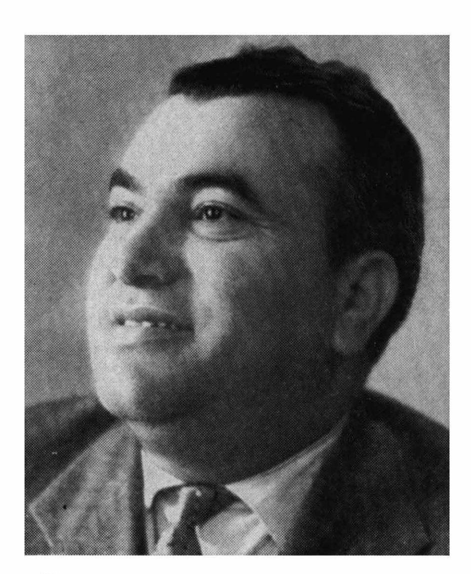
КРЫЛОВА СТЕПАНА ИВАНОВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, дарование которого впечатляюще раскрылось в ролях, больших и малых, сыгранных более чем в пятидесяти фильмах





с 70-летием

ЖАРОВА МИХАИЛА ИВАНОВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, одного из самых популярных советских актеров, чье высокое искусство любимо миллионами зрителей



с 50-летием

КИМЯГАРОВА БОРИСА АЛЕКСЕЕВИЧА, народного артиста Таджикской ССР, лауреата Государственной премии, крупного мастера таджикского документального и игрового кинематографа

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки — кадр из фильма «Король Лир» (режиссер Г. Козинцев, «Ленфильм»). Лир — Ю. Ярвет, Гонерилья — Э. Радзинь, Корделия — В. Шендрикова, Регана — Г. Волчек

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А 09135. Подписано к печати 15/IX 1970 г.
Формат бумаги 70×90[1]/[16]. Печатных листов 11,5 (условных листов 13,45)
Тираж 38 000 экз. Заказ 452

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Навстречу XXIV съезду КПСС

Обязательства кинодокументалистов

Сегодня все помыслы советских людей устремлены к XXIV съезду КПСС, который подведет итоги пройденного и наметит дальнейшие пути коммунистического строительства в нашей стране в экономической и социальной сферах, в области науки, культуры, народного образования, даст глубокий марксистско-ленинский анализ борьбы двух систем на современном этапе, наметит новые вехи на пути к боевому сотрудничеству братских коммунистических и рабочих партий, к дальнейшему сплочению стран социализма.

Киноколлективы страны, киностудии, научные учреждения, киноработники всех профессий еще и еще раз задумываются над тем, в какой степени их деятельность соответствует уровню требований, предъявляемых к нам партией, народом. Они поверяют свои дела ленинским напутствием, которое вождь обращал к партии накануне ее IX съезда и которое звучит как произнесенное сегодня: «...надо смотреть вперед, надо принести на съезд продуманный и внимательно, общим трудом, общими усилиями всех членов партии переработанный практический опыт хозяйственного строительства».

С ценной инициативой выступил в эти предсъездовские дни коллектив киножурналистов Центральной студии документальных фильмов — работников самого оперативного вида киноискусства, призванных первыми вторгаться в жизнь, подмечать в ней новое, находить яркие, запоминающиеся черты и краски для воплощения этого нового на экране. В предсъездовские дни документалисты — режиссеры, операторы, сценаристы, редакторы — широко обсуждают свои творческие планы, указывают на необходимость глубокого, партийного подхода к жизни.

В социалистических обязательствах, взятых киножурналистами ЦСДФ, значатся пять полнометражных фильмов: «Ленин. 22 апреля», «Крестьяне», «Глазами друга», «Высокое звание коммуниста», «Международный конкурс имени Чайковского». Документалисты взяли на себя обязательство окончить и сдать эти ленты досрочно, на высоком идейно-художественном уровне.

Коллектив студии обязуется создать также серию короткометражных фильмов, рассказывающих о лучших людях страны, представителях нашего славного рабочего класса.

Большие задачи стоят перед всей советской кинематографией в связи с программой дальнейшего подъема социалистического сельского хозяйства, намеченной июльским Пленумом ЦК КПСС. Коллектив ЦСДФ с чувством высокой ответственности берется сегодня за реализацию тем, которые непосредственно связаны с проблемами сельскохозяйственного строительства, которые позволят образно, выразительно, правдиво поведать о передовиках сельского производства.

Предполагается оказывать всестороннюю и широкую помощь республиканским и местным студиям кинохроники, систематически осуществлять творческое шефство над ними.

Социалистические обязательства, принятые коллективом ЦСДФ, свидетельствуют о новом подъеме инициативы среди творческих работников студии, среди производственников—инженеров, техников, работников монтажных лабораторий и проявочных цехов, — всех, от кого зависит ритмичная, слаженная работа студии. Намечены мероприятия, которые позволят снизить процент технологических отходов при обработке кинопленок, намечена модернизация оборудования, будут введены в эксплуатацию новые съемочные аппараты «Конвас-автомат», портативные осветительные приборы с галогенными лампами «Луч-300», коммутационные устройства. За счет внедрения новой портативной осветительной аппаратуры и повышения производительности труда на съемках, уменьшения расхода электроэнергии, экономии денежных средств и материалов, сокращения сроков производства студия обязуется снизить себестоимость продукции на три процента и получить сто пятьдесят тысяч рублей сверхплановой прибыли.

На вклейке — кадры из фильма «По ленинскому плану». Сценарий В. Беликова, Е. Козырева. Режиссер И. Сеткина. Главный оператор Г. Серов. Операторы Е. Аккуратов, А. Бабаджан, Г. Захарова, Л. Михайлов, Г. Монгловская, В. Ходяков. Текст читает Л. Хмара. Редактор Н. Кутырева. Редактор летописи К. Аксютин. ЦСДФ, 1970.



«...Огромную историческую роль колхозного строя в судьбах советского крестьянства и всей нашей страны трудно переоценить.

С точки зрения политической колхозный строй укрепил Советское государство и его главную основу — союз рабочих и крестьян, обеспечил реальные условия для участия крестьян в управлении общественным производством, в решении общегосударственных дел.

С точки зрения экономической колхозный строй поставил на службу социализму и коммунизму выгоды крупного производства, дал возможность развивать сельское хозяйство на современной индустриальной основе.

С точки зрения социальной колхозный строй не только избавил трудовое крестьянство от эксплуатации и нищеты, но и позволил установить в деревне новую систему общественных отношений, которые ведут к полному преодолению классовых различий в советском обществе.

Идеи великого Ленина о кооперации, политика партии в решении крестьянского вопроса полностью выдержали проверку временем».

Из речи Л. И. Брежнева на Третьем Всесоюзном съезде колхозников

«По ленинскому плану»



Солнце никогда не заходит над нашей Родиной. Так велики и необъятны ее просторы. И всюду, в каждом ее уголке трудятся советские люди. Человек возделывает землю, и она дарит ему свои плоды. Земля дает человеку хлеб.



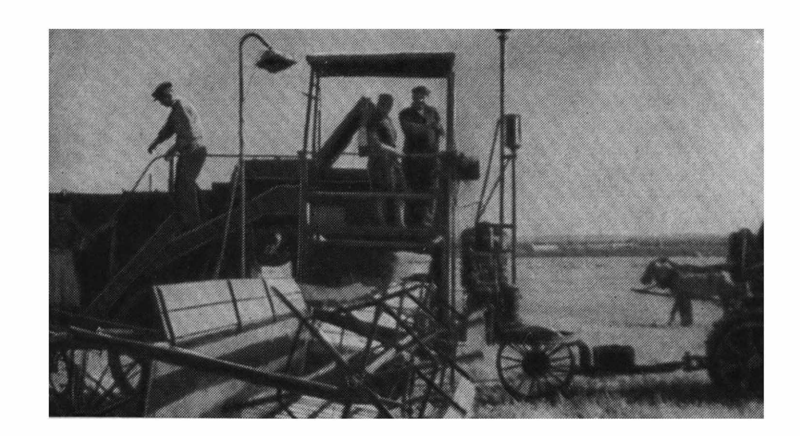


Делегат съезда колхозников известный механизатор Александр Гиталов горячо говорил о новом сельскохозяйственном уставе, о том, что получения высоких доходов и прибылей нельзя добиться без высокой культуры земледелия. Знатный механизатор говорил о тех задачах, которые стоят перед механизаторами

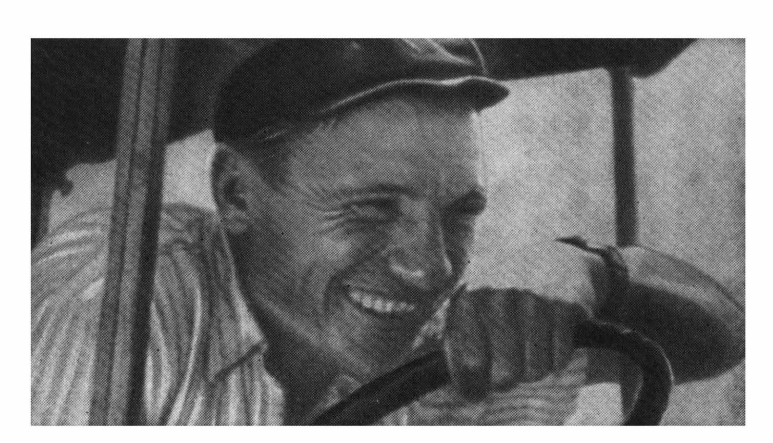
Одной из самых молодых участниц съезда колхозников была Светлана Анданова — чабан из Бурятии. «Здесь очень много молодежи, — сказала она. — Я бы пожелала ей не бояться трудностей, не унывать, всегда оставаться молодыми».

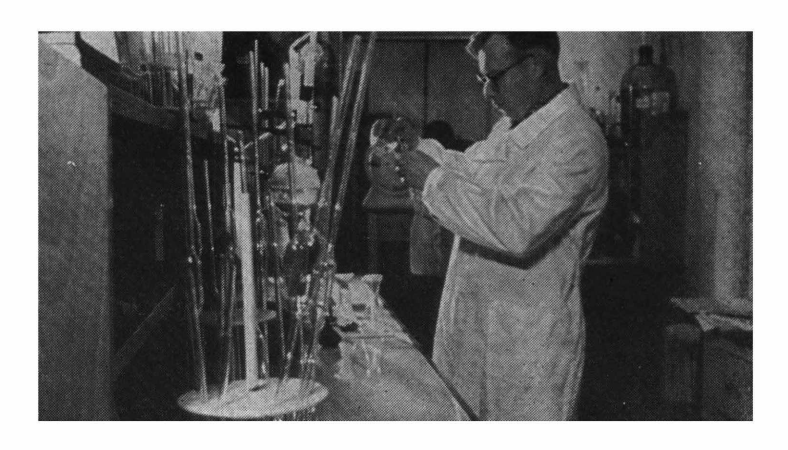


«По ленинскому плану»



Прошли дни съезда. Сердце и разум тружеников земли наполнились новыми заботами — чтобы полнились хлебом закрома Родины, чтобы все лучше жил советский человек.





Традиции, уходящие в завтра

В. Головня

Школа патриотизма

Патриотическое воспитание зрителей всегда было и остается одной из важнейших задач, стоящих перед нашим искусством. Выдающиеся достижения нашей страны в экономике и культуре, науке и технике, в освоении земных богатств и околоземного пространства вселяют в советских людей чувство гордости за свой народ, веру в могущество нашей великой Родины.

Выполнение решений XXIII съезда КПСС, поставившего задачу «воспитывать всех советских людей в духе советского патриотизма и уважения к лучшим прогрессивным национальным традициям народов СССР», требует от нас глубокого разъяснения политики партии, направленной на всемерный рост и укрепление экономической и оборонной мощи нашей страны, разъяснения глубокого значения тех фактов современной действительности, в которых четко выражено величие патриотического подвига советского народа.

Советское искусство, кинематографическое в том числе, родилось с чувством гордости за народ, страну, совершившую гигантский революционный скачок из царства угнетения и эксплуатации в царство свободы и активного творчества масс. Это была гордость за то, что именно нам довелось первыми выйти на широкую дорогу, по которой раньше или позже пойдет все человечество. Гордость за то, что наш народ выдвинул Ленина, что в нашей стране родилась и в трудной каждодневной борьбе с царизмом окрепла, возмужала партия нового типа — марксистско-ленинская партия.

Это чувство гордости за свой народ, за свою страну подкреплялось и закономерно сочеталось с интернационалистским чувством солидарности с трудящимися всего мира, глубоким пониманием их нужд, готовностью прийти к ним на помощь в нужную минуту.

Патриотическим чувством, высоким и чистым, пронизаны и освещены все лучшие произведения советского кинематографа. Эйзенштейн и Довженко, Пудовкин и Эрмлер, Шенгелая и Пырьев, Шуб и Вертов работали с мыслью о Родине, с ясным пониманием высокой патриотической миссии нашего искусства. И все лучшее, что было сделано советскими кинематографистами, всегда было рождено любовью к первой в мире социалистической державе, стремлением утвердить ее могущество, защитить от врагов ее завоевания.

Об этой высокой патриотической миссии советского кинематографа особенно важно напомнить в дни, когда страна вступила в период подготовки к XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза, к съезду, который не только определит перспективы и практические задачи коммунистического строительства в нашей стране, но и несомненно ознаменует новую важную ступень на пути

укрепления мировой системы социализма, на пути борьбы с империалистической реакцией, расизмом и милитаризмом.

В формировании высокого патриотического самосознания нынешних поколений огромную роль играет пример отцов — тех, кто с оружием в руках отстаивал завоевания Октября, тех, кто, не щадя своих сил, закладывал основы социализма. Огромный и поистине бесценный материал, раскрывающий во всей полноте идею верности миллионов своему патриотическому долгу, содержит история Великой Отечественной войны. Для понимания природы героизма, проявленного советскими людьми в боях с фашистами, для понимания величия тех незабываемых лет неоценимое значение имеет документальное кино, кинохроника периода 1941—1945 годов.

Более ста кинооператоров в первые же дни войны ушли на фронт, чтобы разделить с солдатами их нелегкую, но славную долю и, рискуя жизнью, в труднейших, постоянно меняющихся фронтовых условиях зафиксировать для современников и грядущих поколений невиданную битву, развернувшуюся от Черного до Белого моря, битву, в которой были поставлены на карту не только жизни миллионов женщин, мужчин, детей, но и самое существование первого в мире социалистического государства, созданного великим Лениным.

Для того чтобы верно оценить значение киноистории Великой Отечественной войны как средства формирования патриотического самосознания зрителей, необходимо хотя бы в общих чертах вспомнить о том, что было сделано в военные годы советскими кинодокументалистами.

С первых дней войны главным материалом нашей кинопериодики становится фронтовой кинорепортаж. Десятки миллионов советских людей с огромным, неослабевающим вниманием следили за каждым военным сюжетом, который хотя бы и на малом примере рассказывал о титанической борьбе против фашистских захватчиков, развертывавшейся на огромном протяжении советско-германского фронта.

Первый фронтовой сюжет «На энском направлении» был помещен в № 63 «Союзкиножурнала», который вышел 8 июля 1941 года. Его авторами были кинооператоры Владимир Ешурин и Соломон Коган.

Последние фронтовые сюжеты вошли в журнал «Новости дня» № 12 от 17 мая 1945 года. Автором сюжета «Прощание с оружием», в котором содержатся знаменитые кадры — на фоне дымящихся развалин фашистского Берлина бойцы Советской Армии зачехляют орудия,— был кинооператор Евгений Мухин, а сюжет «Соединение союзных войск», в котором показана встреча частей Советской Армии с союзными войсками на Эльбе, снимали операторы Евгений Богоров и Алексей Коровин.

Всего же в годы Великой Отечественной войны было снято около 7 тысяч фронтовых сюжетов, свыше 3,5 миллиона метров пленки. Эти кадры питали не только кинопериодику. На материале киносъемок фронтовых кинооператоров было создано и выпущено на экраны в годы войны 35 полнометражных и 49 короткометражных хроникально-документальных фильмов.

Все эти фильмы вызывали живой, непосредственный интерес у зрителей, так как правдиво отображали бессмертные страницы борьбы Советской Армии и всего нашего народа против немецко-фашистских захватчиков, рассказывали о беспримерном мужестве наших солдат и офицеров, об их отваге и преданности Родине.

Первым крупным фильмом, созданным на военном материале, стал «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», снятый большой группой кинооператоров во время зимнего наступления Советской Армии под Москвой в конце 1941 года.

Режиссеры фильма Леонид Варламов и Илья Копалин в рекордно короткий срок, как бы на одном дыхании, смонтировали и озвучили картину. Она была готова через месяц после завершения операции нашими войсками.

Фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» вызвал огромный общественный и политический резонанс.

Этот фильм, где еще не столь был важен анализ военной операции, сколько правдивый, осуществленный с большим размахом показ факта разгрома отборных сил врага, добравшегося почти до Москвы, вызывал у советских людей высокое чувство патриотизма, гордости за мощь нашей армии, за мужество советских воинов. Зрители впервые увидели поверженную вражескую технику — сотни и тысячи сгоревших, занесенных снегом, разбитых фашистских танков, самолетов, автомашин... С волнением всматривались они в уставшие, но радостные лица наших солдат, отбросивших врага, нанесших сокрушительный удар по основным гитлеровским дивизиям. На экране один за другим возникали освобожденные населенные пункты, с могучим грохотом рвались вперед наши танковые колонны, шли боевые отряды лыжников, стремительно двигалась вперед советская кавалерия. Наши дивизии шли на Запад, очищая родную землю от врага.

И рядом возникали кадры пленных гитлеровских солдат, обескураженных, подавленных, вояк, с которых слетели самоуверенная наглость и фашистская спесь.

Эти кадры, смонтированные со страшными картинами зверств фашистов, их глумлений над советскими людьми, над священными памятниками русской культуры, вызывали великий гнев народа.

Прошло много лет, а картина о разгроме немецко-фашистских войск под Москвой и у современных зрителей вызывает то же чувство гордости и волнения, какое она вызывала у тех, кто видел в ней отражение своих собственных подвигов, своей собственной славы.

Ярким документом мужества и стойкости советских людей был и фильм «Ленинград в борьбе», созданный в 1942 году режиссерами Р. Карменом, Н. Комаревцевым, В. Соловцовым, Е. Учителем.

В фильме много известных и много безымянных героев.

А все вместе они создают единый и целостный образ героического Ленинграда, города-героя, выстоявшего и победившего в тяжелейших условиях блокады.

Вместе с отважными защитниками Севастополя на всех труднейших этапах многодневной битвы были кинооператоры В. Микоша, Д. Рымарев и Ф. Кротик-Короткевич, запечатлевшие — день за днем, бой за боем — все 250 дней героической эпопеи отважных героев обороны города. Из снятого ими материала режиссер В. Беляев сделал в 1942 году по сценарию Л. Соболева волнующий фильм «Черноморцы».

Фильм «День войны» (автор А. Каплер, режиссер М. Слуцкий) построен по другому принципу. В нем воссоздан, сохранен для истории всего один день войны — 13 июня 1942 года, но зато этот день запечатлен таким, каким он был и на севере, и на юге, и на западе, и на востоке — на всем просторе нашей необъятной Родины.

Огромная армия операторов — около 160 человек — снимала, следуя заранее намеченному плану, все наиболее значительные события этого дня — на фронте и в трудовом тылу, жившем жизнью не менее напряженной и славной. К тому моменту наша страна уже год вела кровопролитную, невиданно тяжелую войну с беспощадным врагом. И широкое, сделанное с разных точек изображение всего одного дня в жизни мужественного, непоколебимого в своем решении отстоять завоевания революции советского народа производило огромное впечатление, укрепляло уверенность в победе.

Блестящим искусством репортажа, особой остротой зрения, одинаково внимательного к большому и малому, к общему ходу сражения и к своеобразию сложившегося в ходе этого сражения фронтовому быту отмечен фильм «Сталинград», созданный в 1943 году режиссером Л. Варламовым по сценарию В. Гроссмана.

Зрители увидели жестокие уличные бои, развороченный, насквозь простреленный дом, где пятьдесят девять дней в окружении врагов держала оборону группа бойцов во главе с сержантом Яковом Павловым,

увидели защитников Сталинграда в окопах и землянках, в минуты отражения врага и в краткие мгновения отдыха.

На экране возник неповторимый сталинградский военный быт, который сложился за девяносто дней обороны города. Вспомните кадры стоящей на берегу Волги железной кровати, на которой по-домашнему расположились в полушубках бойцы, а вдали виден парикмахер, который, набросив на своего клиента белую салфетку, совсем как в мирное время, неторопливо, с профессиональным мастерством выполняет свою работу. А чуть дальше один из бойцов мастерит из артиллерийских гильз керосиновые лампы, в то время как другой, вооружившись лупой, чинит стенные часы.

Множество наблюденных, точно увиденных деталей помогли открыть и дорисовать образ советского воина в таких измерениях, какие не всегда удавалось передать в других фильмах, и в то же время не помешали дать целостное, полное представление о великой, героической битве.

Превосходным образцом пламенной военной публицистики до сих пор служит фильм «Битва за нашу Советскую Украину». Яркий и неповторимо самобытный дикторский текст великого поэта кинематографа А. Довженко, который и сегодня слушается с тем же волнением, с таким же стесненным сердцем, что и четверть века назад, может послужить школой и образцом для документалистов.

Автор как бы один на один со всем народом душевно и проникновенно-доверительно говорит со зрителями — своими соотечественниками — о войне и будущем мире, о горе матерей и счастье грядущей победы, о дружбе советских народов, скрепленной их трудным боевым братством, о партии, о наших великих идеалах и о путях, по которым народ движется к их осуществлению.

В этом тексте — и эпическая широта, и трепетная поэтичность, и пламенная ненависть к захватчикам, и гордая любовь к родному краю, и высокий, нигде не сбивающийся на риторику гражданский пафос.

Большая группа операторов снимала завершающие страницы войны — штурм Берлина. Непосредственно принимая участие в уличных боях, вместе с солдатами продвигаясь шаг за шагом к центру города, к рейхстагу, они, полные высоким чувством ответственности, не думая о своей личной безопасности, фиксировали решающий этап невиданной битвы.

В дни берлинского штурма кинохроникеры прислали в Москву более 30 тысяч метров пленки, внеся тем самым поистине бесценный вклад в золотой фонд кинолетописи Великой Отечественной войны.

Эти 30 тысяч метров пленки были творчески использованы в работе над фильмом «Берлин» (режиссер Ю. Райзман). Кроме того, авторам фильма была предоставлена возможность воспользоваться фондами нацистской военной хроники, так что им первым в советском кино довелось на материале, снятом самими фашистами, показать историю третьего рейха. Острое, динамичное монтажное столкновение кадров советской и фашистской военной хроники в их картине дало удивительный по эмоциональной силе и политической выразительности эффект. Фильм «Берлин», несмотря на то, что в последующие годы появилось много документальных и игровых картин, сходных с ним по материалу, и сейчас смотрится с живым интересом, дает яркое и цельное представление о том, какой боевой техникой и силой духа обладала на завершающей стадии войны Советская Армия, закалившаяся и окрепшая в тяжелых боях с фашизмом. Фильм «Берлин» точно и достоверно показывает решающую роль советских войск в разгроме гитлеровского империализма, служит убедительным опровержением лживых версий буржуазных фальсификаторов, всячески пытающихся умалить вклад нашей страны в победу над врагом.

В годы Отечественной войны было сделано немало и других интересных и насыщенных волнующим материалом, подлинно патриотических документальных лент: «69-я параллель» (режиссер В. Беляев),

«Орловская битва» (режиссеры Р. Гиков и Л. Степанова), «Битва за Севастополь» (режиссер В. Беляев), «Победа на юге» (режиссер Л. Варламов), «Освобождение Советской Белоруссии» (режиссеры В. Корш-Саблин и Н. Садкович), «Народные мстители» (режиссер В. Беляев) и т. д.

Все вместе они дают целостный обобщенный образ великого советского народа, народа-победителя, народа-героя, правдиво показывают гигантскую работу по организации сопротивления врагу, которую вела Коммунистическая партия.

Каждый из этих фильмов вносил свою лепту в мужественную кинолетопись Великой Отечественной войны, обогащал искусство документального кино, его образный язык, способствовал воспитанию патриотического самосознания советского народа, его дальнейшему сплочению вокруг партии.

●

Охваченные порывом активного участия в разгроме врага, желанием всемерно приблизить победу, в документальный кинематограф в годы войны пришли лучшие писательские и журналистские силы — Петр Павленко («Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»), Евгений Габрилович («На австрийской земле»), Вадим Кожевников («Битва за Севастополь»), Леонид Соболев («Черноморцы»), Борис Агапов («Возрождение Сталинграда»), Борис Горбатов («Суд народов»)...

Их дикторский текст менее всего походил на привычный служебный, пояснительный комментарий к возникающим на экране кадрам. Глубоко чувствуя материал, живя горячими событиями тех лет, пройдя в солдатской шинели немалый путь по дорогам войны, П. Павленко, В. Кожевников, Л. Соболев, Б. Горбатов, Е. Габрилович и другие писатели и журналисты умели находить те самые точные и нужные слова, которые многократно углубляли изображение, вносили в кадры, снятые операторами, дыханис боевой публицистики, помогали поднимать картины до больших политических и философских обобщений. Слово, по определению Вс. Вишневского, входило в документальный фильм военных лет «новым компонентом, не иллюстративным, не информационным, а неким третьим планом, голосом истории, выражением наших мыслей и чувств». Оно усиливало и обостряло эмоциональное звучание картин, открыто и прямо апеллировало к патриотическим чувствам советских людей, будило их мужество, закаляло их волю.

Часто с экрана звучала прямая речь — обращение к тем, кто действовал на экране; иногда это был гневный монолог автора; иногда — сокровенный, по-братски доверительный разговор со зрителем. И каждый раз это была именно та форма организации и подачи текста, которая диктовалась содержанием фильма, его жанровыми особенностями, творческими индивидуальностями авторов. Тут не было места ни шаблону, ни стереотипным решениям, ни казенщине.

В годы Великой Отечественной войны военная кинохроника имела и для зрителей и для самих кинематографистов особо притягательную силу, она давала художнику-патриоту непосредственную возможность работы с острейшим и актуальнейшим материалом, возможность прямого участия в борьбе с врагом, непосредственного общения с многочисленной зрительской аудиторией. Поэтому в эти годы в документальную кинематографию пришло немало крупных режиссеров из художественного кино, создавших ряд значительных произведений: А. Довженко и Ю. Солнцева («Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине»), С. Юткевич («Освобожденная Франция»), Ю. Райзман («Берлин»), А. Зархи и И. Хейфиц («Разгром Японии»). С. Герасимов в последний период войны возглавлял Московскую студию кинохроники — этот центральный пункт, откуда организовывались все фронтовые киносъемки.

Объединение творческих усилий крупных мастеров разных видов кинематографа, осуществленное в годы войны, несомненно

оказалось в высшей степени плодотворным и способствовало взаимообогащению художественной и документальной кинематографий.

Все документальные фильмы военных лет, разные по материалу, монтажу, дикторскому тексту, объединял один общий признак: они были наполнены высоким гражданским пафосом, отличались подлинно патриотическим звучанием, священной ненавистью к врагу, пламенной, высокой любовью к нашей советской социалистической Родине, к ее защитникам, к ее рабочему классу, колхозному крестьянству, интеллигенции.

Особым словом признания и благодарности надо вспомнить в этой связи и короткометражные картины, посвященные отдельным боевым операциям Советской Армии: «Сражение за Витебск» (режиссер Л. Варламов), «Минск — наш» и «Бобруйский котел» (режиссер Я. Посельский), «На польской земле» (режиссер И. Копалин), «Освобожденный Вильнюс» (режиссер Л. Варламов), «Вступление Красной Армии в Бухарест» (режиссер И. Копалин), «Вступление Красной Армии в Болгарию» (режиссер М. Фиделева); они, а также многие спецвыпуски, часто снятые фронтовыми кинооператорами в самом пекле сражений, сохранили для потомков драгоценную память о том, какой ценой была оплачена наша победа, в каком горниле испытаний она выковывалась.

В тех боях, где снимались эти фильмы, смертью храбрых пали многие операторы. За годы войны наши фронтовые киногруппы понесли тяжелые потери. При штурме советскими войсками города Бреслау погибли отважные кинооператоры Владимир Сущинский и Николай Быков, в боях за Вену погиб кинооператор Семен Стояновский. При освобождении города Триеста был убит оператор Виктор Муромцев. В одном из боев, который вели белорусские партизаны с немецкими карательными отрядами, погибла Маша Сухова, оставив нам ценный материал, отснятый ею в этом бою. Всего смертью храбрых на фронтах Великой Отечественной войны пали сорок кинооператоров.

Я помню немало примеров мужества и стойкости, проявленных в тяжелые дни лета и осени 1941 года операторами Виктором Доброницким, Александром Фроловым, Сергеем Гусевым и другими моими товарищами по Северо-Западному фронту.

Подобно тому как мужала и крепла Советская Армия в боях с фашистскими захватчиками, возрастал и опыт фронтовых операторов, оттачивалось их профессиональное мастерство.

Многие из кинооператоров показали себя не только отличными специалистами своего дела, но и мужественными, бесстрашными бойцами. Они уходили с передовыми частями в гущу боя, вылетали на бомбежки, шли с бойцами в разведку, переходили линию фронта, участвовали в боевых действиях наших партизан.

Трудно переоценить значение кинохроники этих лет в патриотическом воспитании народа — и во время самой войны и во все послевоенные годы. Своеобразие ее патриотического воздействия в военный период обусловливалось тем, что тогда она не была еще историей, не успела стать историческим документом. Она была тогда живой жизнью, самой действительностью. Даже в коротких и сухих кинематографических «сводках» с места военных действий, входивших в выпуски кинопериодики, люди черпали веру в неизбежность победы, находили правдивое отражение того, чему сами были свидетелями. И часто строго документальный материал, дававший, казалось бы, простую информацию о течении той или иной фронтовой операции, о ходе того или иного сражения Красной Армии, нес в себе эмоциональный, нравственный заряд необычайной силы. Люди жаждали такой информации. Они хотели не только прочитать сообщения Информбюро, но и собственными глазами увидеть, как это было. Кинохроника приобщала каждого к великой и благородной битве народа с фашизмом, к духовному опыту славных героев.

С тех пор минуло четверть века, большая историческая полоса ныне отделяет нас, участников и современников войны, от ее грозных событий. Родилось и выросло новое поколение. Залечены раны, нанесенные войной, восстановлены разрушенные города и села, возникли десятки и сотни новых современных прекрасных городов и поселков. Но кинолетопись военных лет продолжает жить, она не потеряла своей силы. В кадрах, снятых двадцать пять и более лет назад, сохранилась на века запечатленная правда великих человеческих чувств и деяний, в них живут, обжигая современного зрителя глубоким чувством сопереживания, героизм, мужество советского солдата, неизмеримое горе матерей, священная ненависть советских людей к врагу и безграничная любовь к Родине, в них навечно запечатлен невиданный трудовой порыв тех, кто оставался в тылу, и гордое презрение к смерти, которое проявляли в бою советские солдаты и офицеры, в них все еще звучит боль от невозвратимых потерь и радость победы, счастье послевоенных встреч с родными и близкими.

Вот почему и сегодня наши кинематографисты в своих новых фильмах, посвященных войне, с благодарностью и волнением черпают из этих драгоценных хроникальных материалов нужные им образы.

Велика ответственность тех, кто прикасается к материалам войны сегодня. Новое поколение, не пережившее войны, должно иметь о ней верное, незамутненное представление, должно глубоко проникнуть в преподанные историей уроки. И когда сейчас, как и в военные годы, документалисты делают, теперь уже на материале хроники, ставшей исторической, фильмы, в которых подробно воссоздаются, анализируются и отдельные сражения и ход всей войны, это имеет огромное значение для всей нашей воспитательной работы. В числе фильмов, дающих систематизирующее и вместе с тем научно-аналитическое представление о минувшей войне, должны быть прежде всего названы «Великая Отечественная...» Р. Кармена, «900 незабываемых дней» В. Соловцова, «Дорога без привала» И. Вейнеровича, «1100 ночей» Б. Добродеева и С. Арановича и другие.

Эти картины отнюдь не повторяют то, что уже было сделано в годы войны ее непосредственными участниками и летописцами. Их авторы, даже если они сами когда-то со съемочной камерой в руках прошли по полям сражений, воссозданию которых посвящены их нынешние картины, вносят в них пафос современного осмысления исторических событий. Воссоздавая историю, они углубляют свое повествование художественным исследованием истоков победы и обнаруживают их в непобедимости советского общественного строя, в идейной убежденности людей, в их вере в свое правое дело, в Коммунистическую партию, в ленинизм.

Следовательно, эти картины обращены не к прошлому, а к настоящему и к будущему. К нынешним поколениям, для которых немеркнущим примером останется патриотический порыв, охвативший в годы войны весь народ и каждого человека в отдельности, то патриотическое чувство, которое не слабело, не гасло, вопреки прогнозу гитлеровских идеологов, в испытаниях, а, наоборот, разгоралось все ярче и ярче, сильнее и сильнее.

Сегодня мы должны ясно понять: обращение к урокам победоносной борьбы с фашизмом имеет для патриотического воспитания людей, особенно молодого поколения, для укрепления в них чувства верности социалистическому строю огромное значение. Ибо война с фашизмом для нас и сегодня не только история. Принимая разнообразные «модернизированные» обличия, фашизм и сегодня то здесь, то там поднимает голову. Используя кинолетопись войны, фильмы, посвященные ее истории или специально теме фашизма, продолжают в новых исторических условиях сражение с рецидивами нацизма, с милитаризмом и реваншизмом, с расизмом и колониализмом.

Запечатленная в кинодокументах история войны дает неоценимый и еще далеко не исчерпанный материал для развития темы интернационализма в нашем искусстве, позволяет понять, что эта тема неотделима от темы советского патриотизма. В годы войны советский солдат, освободивший Европу от фашистского ярма, выполнил не только свой патриотический долг. Он выступил перед всем миром и как настоящий интернационалист-ленинец, готовый прийти на помощь ко всем пострадавшим от фашизма.

Об этом рассказывают документальные фильмы, выпущенные в годы войны и в первые послевоенные годы. Назову хотя бы картину режиссера И. Копалина «Освобожденная Чехословакия», или фильм режиссера Л. Варламова «Югославия», или широко известную у нас и за рубежом ленту С. Юткевича «Освобожденная Франция». Об этом рассказали и недавно выпущенная талантливая советско-польская картина «За вашу и нашу свободу» режиссеров Л. Махнача и Л. Перского, фильм Б. Небылицкого и Р. Григорьева «Великий подвиг».

Наряду с документальными киноповествованиями, призванными воссоздать и осмыслить историю минувшей войны, на наших экранах все чаще появляются фильмы о войне, в которых не ставится цель точного следования событиям, а все внимание сосредоточивается на нравственных истоках героического подвига народа.

Появление таких картин вполне закономерно и понятно. Воспитание в современниках верности высшему патриотическому долгу, постоянной готовности встать в ряды защитников социалистической Родины должно быть прочно связано с их воспитанием в духе героических традиций недавнего прошлого. А эти традиции раскрываются не только в рассказах о событиях, в которых принимали участие огромные людские массы, но и в судьбах отдельных солдат, офицеров, военачальников.

В 1965 году на ЦСДФ молодой режиссер Виктор Лисакович вместе с писателем С. С. Смирновым создали свою знаменитую «Катюшу». Этот короткий фильм с большим успехом демонстрировался не только в нашей стране, но и на многих зарубежных экранах. Сделаны у нас и другие картины, посвященные отдельным людям, отдельным судьбам, которые могли бы показаться на первый взгляд ничем особо не примечательными.

Значение картин такого рода подтверждается огромным интересом, какой они вызывают у зрителей. Я думаю поэтому, что на том направлении творческих поисков, на котором появились такие картины, как «Катюша» и другие, нам надо работать с особым упорством и подъемом. Используя кадры военных лет, мы можем и должны создать целую серию кинопортретов наших современников, участников Великой Отечественной войны. Надо только внести в создание таких портретов побольше волнения, душевного тепла, живой наблюдательности и изобретательности. Здесь особенно недопустимы штампы, казенщина, холодная парадность. Воспитательное значение таких фильмов-портретов, надо думать, с годами будет все возрастать. Ведь чем дальше в историю будут отходить сами люди, о которых нам поведает правду экран, тем интереснее, взволнованнее будет встреча, духовное соприкосновение с той жизнью, какая персонифицировалась в их образах, в их судьбах.

●

Военно-патриотическая тема для нашего документального киноискусства всегда была и сейчас остается одной из главных, ведущих тем.

Патриотический труд военных кинооператоров навечно войдет в историю не только советской кинохроники, но и всего нашего искусства, всего нашего общества. Золотой страницей вписывается он и в историю мировой прогрессивной кинодокументалистики.

Кинолетопись Великой Отечественной войны — величайшая историческая ценность, и ценность эта от времени не только

не уменьшается, но, наоборот, от года к году возрастает.

Мы обязаны поэтому всячески способствовать самому широкому и полному использованию материалов военной хроники для патриотического воспитания народа, для распространения в массах правды о пережитой нами тяжелой и победоносной войне, о подвиге народа.

Было бы ошибкой утверждать, что мы уже справились с этой задачей. Наоборот, многое из накопленных нами богатств еще лежит под спудом, остается мало или совсем неизвестным зрителям. С этим нельзя далее мириться. Нам следует так организовать работу с богатейшими нашими материалами, чтобы была полностью исключена возможность небрежного, нехозяйственного к ним отношения, чтобы все ценные документы истории тех лет вошли в повседневный духовный обиход зрителей.

Конечно, основные съемки фронтовых кинооператоров уже не раз были использованы во многих фильмах. Ряд хроникальных кадров включается в художественные фильмы. Ими умело и с большой пользой для своих картин воспользовались и авторы киноэпопеи «Освобождение», и режиссеры таких фильмов, как «Ленинградская симфония», «Балтийское небо», «Посол Советского Союза», «Нормандия—Неман», «Был месяц май» и другие. Однако остается еще очень много материалов, по-настоящему не изученных, еще не известных кинозрителям.

К кадрам кинолетописи Великой Отечественной войны мы будем обращаться еще очень много раз. Пройдут годы, но ратный подвиг советского народа никогда не потускнеет. Нельзя не принимать во внимание и тот факт, что на Западе за последнее время все чаще предпринимаются попытки фальсифицировать историю второй мировой войны, преуменьшить — вопреки фактам — значение борьбы советского народа, побед Советской Армии, которая принимала на себя основную тяжесть ударов гитлеровской военной машины и в решающих схватках добилась победы над фашизмом, нанесла по гитлеровской военной машине самые важные и самые меткие удары. В борьбе с подобными фальсификациями нам верным союзником будет кинохроника. Ведь она хранит наглядные свидетельства того вклада, который был внесен советскими вооруженными силами в разгром фашистской Германии и империалистической Японии, той решающей роли, которую довелось сыграть в ходе войны нашей стране.

Надо думать поэтому, что советские документалисты еще скажут свое веское слово на мировом киноэкране, нанесут не один меткий, разящий удар по любителям всякого рода «модернизации» и фальсификации военной истории.

Выступая на торжественном первомайском митинге, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал:

«Советские люди хорошо знают цену миру, ибо хорошо знают цену войны. Об этом уместно сказать сегодня, в канун 25-й годовщины славной победы советского народа в Великой Отечественной войне...

Из благодарной памяти человечества никогда не изгладится великий подвиг советского народа во второй мировой войне, подвиг миллионов известных и безымянных героев, сломивших хребет фашизму и принесших свободу народам многих стран».

В этих словах — программа нашей дальнейшей работы, призыв не ограничиваться сделанным, а неутомимо умножать вклад советского документального кино в патриотическое воспитание народа.

Четверть века прошло с тех пор, как были сняты последние кинокадры Великой Отечественной войны. Сотни фильмов, больших и малых, тысячи сюжетов сохранили память о великом подвиге народа. В этом неувядаемое значение кинохроники военных лет для нашего времени, для воспитания нынешнего поколения в духе советского патриотизма и пролетарской солидарности, в духе преданности своей социалистической Родине, идеалам коммунизма.

Новые фильмы

Михась Лыньков

В огне жизни

Киностудия «Беларусьфильм» выпустила полнометражный документальный фильм о Кирилле Прокофьевиче Орловском, Герое Советского Союза и Герое Социалистического Труда, председателе колхоза «Рассвет».

Имя Кирилла Орловского широко известно не только в Советском Союзе. Многие знали его как замечательного вожака колхозной деревни, восстановившего буквально из пепла и руин родную деревню Мышковичи, организовавшего в ней колхоз «Рассвет», руководившего им почти четверть века. И как руководившего! У него учились десятки и десятки председателей других колхозов, его опыт перенимали сельские хозяйства в других социалистических странах.

В колхоз «Рассвет» приезжали многочисленные экскурсии со всех концов нашей земли. Знакомились с жизнью рассветовцев, с их успехами, достижениями, окунались в атмосферу трудовой слаженности, организованности, дружеской спаянности, дисциплинированности, сознательной ответственности всех и каждого за общее достояние, за общее благополучие. Конечно, все успехи были обеспечены в первую очередь особенностями нашего советского строя, его неисчислимыми возможностями, его материальной и духовной мощью. Но все это не умаляет заслуг умного, энергичного, преданного делу руководителя, который, умело используя эти возможности, помогал партии, государству создавать высокоразвитое социалистическое хозяйство, всемерно повышая тем самым материальное и духовное благосостояние народа.

Иногда можно было услышать разноречивые толки о характере и методах руководства Кирилла Прокофьевича. Кое-кто пробовал говорить, что он злоупотребляет своей славой Героя Советского Союза, что ему создают особые условия в отличие от других рядовых председателей колхозов. Что в общении с колхозниками и специалистами он бывал груб, черств, неуступчив. Но все это говорили люди, выдававшие сплетни за правду. Иногда в такой роли выступали и бывшие председатели колхозов, неудачники, не отличавшиеся ни энергией, ни расторопностью, а порой и нечистые на руку. Как ненавидел подобных

«В ОГНЕ ЖИЗНИ». Автор сценария В. Пономарев. Режиссер И. Вейнерович. Оператор Э. Гайдук. Композитор Г. Вагнер. «Беларусьфильм», объединение «Летопись», 1969.

«руководителей» Кирилл Прокофьевич Орловский!

Фильм о Кирилле Орловском, между прочим, дает убедительный, наглядный отпор и таким «критикам» Орловского.

Картина начинается с финала его жизни. Колхозники провожают своего председателя в последний путь. Огромные массы народа. На лицах печать большого человеческого горя. Скупые высказывания. Как много в каждом оброненном слове, в случайной, казалось бы, фразе глубокой скорби о нем, об ушедшем, о большом человеке, который сделал все, что мог, чтобы жизнь людей стала радостнее, богаче, красивее, чтобы в этой жизни всегда торжествовала большевистская правда и справедливость.

Об этом — о высоком служении народу — и рассказывает — кадр за кадром — фильм. Прослеживая становление характера героя, он знакомит нас и с его детством; с бедностью, нуждой — неизбежными спутниками белорусской дореволюционной деревни, с трудолюбием ее обитателей, с их любовным отношением к кормилице-земле, к хлебу, который не так-то легко дается человеку.

Свою большую жизнь Кирилл Прокофьевич начал в окопах империалистической войны. Эти окопы были его университетами. Общение с большевиками-фронтовиками раскрыло ему глаза на сущность и самой войны и капиталистического строя, обрекавшего миллионы людей на беспросветную нужду, бесправие, унижение человеческого достоинства, жестокую эксплуатацию.

Кирилл Орловский вступает в боевую ленинскую партию. Он организует партизанскую борьбу против кайзеровских захватчиков, против белопольских легионов, полонивших западные районы Белоруссии. Польский воевода Довнарович жестоко преследует революционно настроенных крестьян, всех, кто так или иначе выступает против порядков тогдашней буржуазной Польши. Но нашлись смелые, мужественные люди, сумевшие усмирить и надменного воеводу-сатрапа. Неуловимый партизанский отряд под водительством легендарного Мухи Михальского останавливает в пути специальный поезд воеводы. Ясновельможная свита воеводы из высокопоставленных офицеров, его многочисленная вооруженная до зубов охрана, обезумев от страха перед десятком-другим смельчаков, сдается на милость победителей. Воеводу вывели из поезда и публично высекли розгами. Высекли и отпустили с миром. Про эту конфузную для панов историю узнала вся Европа. Воевода поспешил податься в отставку. А грозное имя Мухи Михальского еще долго наводило страх на помещиков, чиновников, на служащих в полиции и охранке. И только спустя годы люди узнали подлинное имя Мухи Михальского. Это был Кирилл Прокофьевич Орловский.

С неизменным успехом работал он некоторое время и чекистом, проявляя редкую находчивость, смелость и самоотверженность. Вот его короткая характеристика, относящаяся к тому времени и вошедшая в фильм: «Боевой, храбрый, испытанный, вполне надежный и преданный работник, человек, обладающий природным умом организатора. Ни один крупный диверсант и шпион не ускользнул от его зоркого ока. Иных он доставал и за кордоном. Всего в тылах врагов Орловский пробыл более восьми лет.

Когда вспыхнул фашистский мятеж в Испании, Кирилл Прокофьевич по велению сердца отправляется на испанскую землю. Он не мог — и в этом была важнейшая черта его характера — оставаться в стороне от борьбы испанских рабочих и крестьян против фашистов. Его богатый опыт мужественного бойца, храброго, искусного разведчика оказывал большую помощь революционным войскам испанского народа. Там, под опаленными стенами Мадрида, зародилось подлинное братство советских добровольцев с республиканскими бойцами, трогательная — на долгие годы — дружба Орловского с испанским революционером Хусто Лопесом. В годы



«В огне жизни»

суровых испытаний нашего народа, когда гитлеровские полчища временно оккупировали многие районы нашей страны, Хусто Лопес был на белорусской земле. Он яростно боролся против фашистов, достойно рассчитываясь с ними и за все те тяжелые потери, которые понес его родной народ от гитлеровцев.

Хусто Лопес был в партизанском отряде Кирилла Орловского. С ним, со своим испытанным другом, делил он все радости и горести суровой партизанской жизни. Отряд Орловского состоял из бойцов разных национальностей. Были в нем русские, белорусы, украинцы, югославы, испанцы, поляки, австрийцы, евреи, венгры и даже один люксембуржец. Как говорил их командир, отряд стал образцом интернациональной дружбы, боевого интернационального братства.

Много было славных дел на боевом счету партизан. И никакими силами нельзя было выразить горе отряда, когда выбыл из строя его многоопытный командир. Отряд, вернее, группа отборных смельчаков, находился в засаде. Один из палачей белорусского народа, заместитель самого гаулейтера гебитс-комиссар Фенс решил немного поразвлечься — выехал со своей свитой и охраной в Полесскую пущу поохотиться на диких кабанов. Зорко следил Орловский за всеми его передвижениями. В итоге палач, его свита и охрана получили от партизан по заслугам. Но в короткой схватке пришла непоправимая беда. Только-только собирался Кирилл Прокофьевич бросить на врагов очередную толовую шашку (из-за небольшого расстояния небезопасно было метнуть ручную гранату), как шальная пуля ударила в

детонатор шашки и она взорвалась в его руках. Окровавленный, тяжело контуженный, упал Орловский на снег. Остался без руки командир, изувечена была и другая его рука. Истекающего кровью, его подхватил преданный друг Хусто Лопес, положил на свой полушубок, оттащил подальше от места боя в надежное партизанское укрытие. Нужна была срочная операция, чтобы избежать гангрены. А хирургических инструментов нет, наркоза нет, нет и специальных перевязочных средств. Использовали обычную пилу-ножовку, тщательно прокипятив ее в крестьянском чугуне. Слыл Хусто Лопес бывалым человеком, всякое видывал, не раз смотрел смерти в лицо. Но, помогая врачу отрезать раздробленную руку Орловского, заплакал суровый боец-коммунист. Превозмогая нечеловеческую боль, Орловский шутил, успокаивал друга. Чтобы отвлечь его внимание от визга пилы, начал что-то вроде практикума по русскому языку. Лопес должен был повторять фразы с шипящими звуками, которые давались испанцу с трудом. «Урок» удался. Лопес улыбнулся, успокоился, старательно вытирал пот на лице оперируемого и на лице врача.

Крепок, вынослив был Кирилл Прокофьевич. Перенес и большую потерю крови и жестокую операцию. Выдюжил, выздоровел и опять повел своих бойцов громить осиные гнезда фашистов. Рождались и множились в народе новые легенды о нем. И если раньше, в давние годы, народ наслышан был о героических подвигах Мухи Михальского, то теперь победы его бойцов связывали с именем Безрукого, нового легендарного героя в истории белорусского народа.

Тяжелы стали партизанские тропы для человека, потерявшего в бою руки, почти полностью лишившегося слуха после тяжелой контузии. Один за другим поступали приказы: возвратиться в Москву, пойти на заслуженный отдых.

Как были рады жена, двое детишек его возвращению в Москву. Не очень-то баловал их раньше своим присутствием Кирилл Прокофьевич. Месяцами, годами не знали они порой даже места, где он находился, выполняя то или иное боевое задание. Таковы уж условия жизни и труда разведчика, волонтера, партизана. И вот наконец все вместе. Теперь бы только жить да жить, никогда не расставаясь. Благоустроенная квартира, пенсия, любимые дети — что еще нужно человеку!

Многое нужно настоящему человеку. Многое. Как мог Орловский жить в покое, в довольстве, когда люди, засучив рукава, героически трудились, залечивая тяжелейшие раны, нанесенные войной. Кадры сменяют кадры...

В развалинах города и села родной Белоруссии. Истерзана, изувечена земля воронками, рвами, окопами, оплетена ржавой паутиной колючей проволоки. На месте родной деревни Мышковичи — сплошное пепелище. Люди теснятся в ямах, в сырых землянках. На всю деревню несколько чудом уцелевших коровенок, ни одной лошади, не говоря уже о тракторах и других машинах. Все разграблено и уничтожено врагом. Все надо начинать почти на голом месте. Нужно много и много работать, нужны титанические усилия, чтобы не только вернуть людям нормальные условия жизни, но и двинуть жизнь вперед к новым победам и горизонтам. Была острая нужда в людях, в толковых, энергичных работниках. Разве могла в этих условиях примириться неистовая, неукротимая натура Кирилла Орловского с тихой, безмятежной жизнью пенсионера?

По велению своей совести, совести коммуниста, он едет в разоренные войной Мышковичи, чтобы стать во главе организованного им колхоза «Рассвет». Семья осталась в Москве: «Как же там жить, если над головой даже нет настоящего крова?»

Сменяются кадры... Перед нами неприглядная, бедная белорусская деревня тех суровых лет, первые шаги колхоза на разоренной земле. Упорный, настойчивый, не отступающий ни на шаг от принятого колхозного устава, Кирилл Прокофьевич воспитывал в людях сознательную дисципли-

ну, любовное отношение к труду, боролся с пережитками прошлого. Умело объединяя вокруг ясных, четко очерченных целей, он был всегда в гуще народа, беседовал, агитировал, раскрывал перед колхозниками реальные перспективы их хозяйства. Если в первые годы кое-кто склонен был считать его фантазером — уж больно страстно, восторженно говорил Орловский о будущем,— то вскоре все убедились, что «фантазии» председателя неизменно претворяются в явь.

Шли годы. Минуло почти четверть века председательства Орловского. Герой Советского Союза стал и Героем Социалистического Труда. Колхоз получил заслуженную известность, громкую славу. Люди добились высокого уровня материального и культурного благосостояния. Не сравнить теперешние Мышковичи с довоенной деревенькой. Совсем другой — наполненной большим содержанием, зажиточной стала в Мышковичах жизнь.

В трудовом воспитании колхозников большую роль играл личный пример Орловского. Никогда не заставало его солнце в постели. Он выходил на работу раньше всех, был не только требовательным к людям, но в первую очередь к себе самому. Есть в фильме «В огне жизни» кадры, повествующие о распорядке трудового дня Орловского. Шесть часов утра. Женщина, помогающая по дому, одевает его. Орловский шутит, повторяя известную фразу Тараса Бульбы: «Пора, пора... шевелись, стара!» Женщина мягко упрекает: «Любишь ты пораньше всех... отдохнул бы минутку лишнюю... А то все торопишься...» Тут слышим мы голос диктора: «Так каждое утро снаряжался Кирилл Прокофьевич на свою очередную председательскую орбиту».

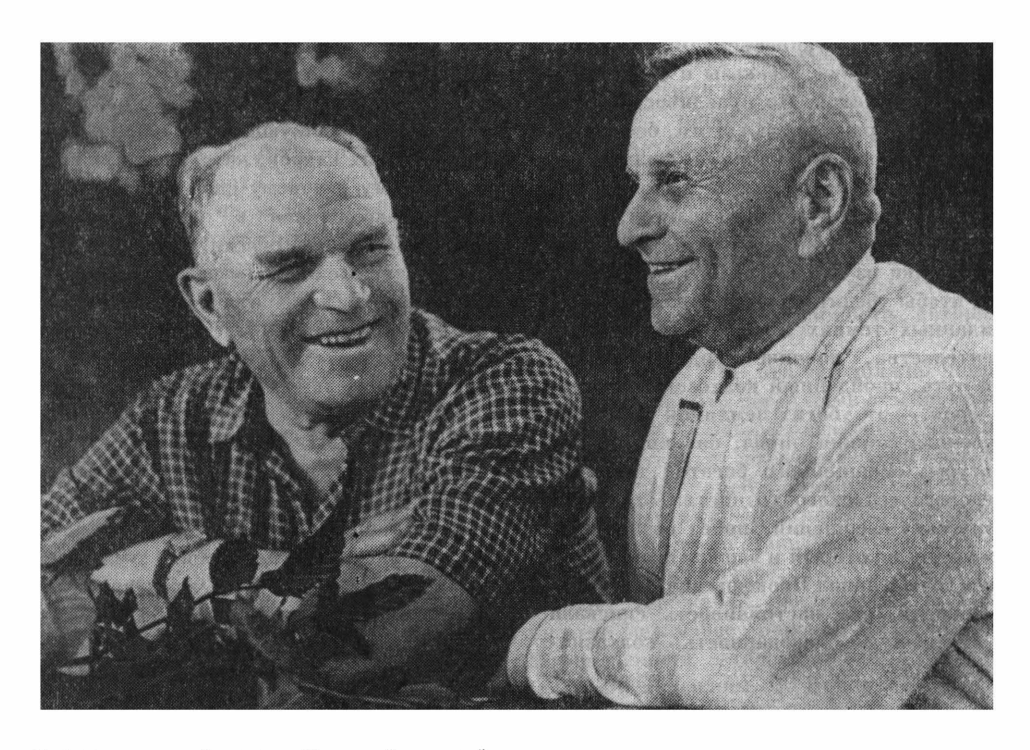
Глубоко вникал председатель в любое дело, связанное с ведением крупного социалистического хозяйства, внимательно прислушивался к советам ученых, изучал специальную литературу.

В фильме есть любопытный кадр, рассказывающий об одном из визитов в колхоз зарубежных гостей. Приезжает из Варшавы академик Петрусевич, правнук генерала Парижской коммуны, сын делегата I съезда РСДРП. В годы Отечественной войны Петрусевич был партизаном в отряде Орловского. Ветераны вспоминают минувшие дни. Петрусевич делится своими впечатлениями от колхоза «Рассвет». Он говорит, что в восторге от колхоза, что он изумлен и удивлен не столько высокими урожаями — это и в других колхозах есть,— а прежде всего тем, что в колхозе нет сторожей. И Орловский отвечает: «Без сторожей мы уже пятнадцать лет». Идет разговор о доверии к людям, о любви к человеку труда. Петрусевич напоминает, что еще в партизанском отряде он наблюдал у командира эту любовь к человеку. «Да, я состою на службе у человека...» — скупо отвечает Орловский.

Мучительно переживал Орловский весть о трагической гибели во франкистских застенках Хусто Лопеса. Полон страстной любви к другу, борцу, убежденному антифашисту его гневный протест против гнусной расправы мадридских палачей, опубликованный на страницах «Правды».

Образ Кирилла Прокофьевича много раз привлекал внимание художников, писателей, музыкантов, кинематографистов. «Обаяние личности Орловского,— говорит в фильме «В огне жизни» писатель Юрий Нагибин,— его своеобразие, его нравственность, в хорошем смысле слова, были настолько сильны, что, конечно, это не могло не сказаться на образе Егора Трубникова, моего героя в фильме «Председатель». В этот сценарий, а потом и в фильм попали не только черты биографии Орловского, не только обстоятельства его жизни и образы некоторых людей, с которыми я там познакомился, но и словечки Орловского, человека, как все талантливые люди, обладавшего очень своеобразной, индивидуализированной, необыкновенно яркой речью».

Кирилл Прокофьевич прожил жизнь большую, яркую, неотделимую от бурных событий века, положившего начало новой



«В огне жизни». Справа — Кирилл Орловский

эпохе в судьбах всего человечества. Становлению этой эпохи, воплощению бессмертных ленинских заветов в живую действительность наших дней, строительству новых взаимоотношений между людьми отдал все богатство своей души, все свои желания и мечты этот коммунист, борец, для которого ленинизм был повседневным руководством к действию и практике. Вся его жизнь была поэтому без остатка отдана людям. Недаром и свои скромные личные сбережения он завещал отдать на постройку школы.

Метко и образно сказал о себе сам Кирилл Прокофьевич: «Если бы аромат жизни можно было воспринимать обонянием, то жизнь моя была бы сложной смесью мирного запаха зрелого хлеба и горького, тревожного порохового дыма». Когда вдумаешься в эти слова, то почувствуешь их глубокий внутренний смысл, их глубоко реалистическую символику. Ведь жизнь народа была и его жизнью. Борьба народа — его борьбой. А жизнь народа это и героический труд и героическая борьба с врагами справедливости — белогвардейцами, эксплуататорами, фашистами. Полчища различных врагов проходили за последнее пятидесятилетие через белорусские земли. И все они находили на ней свою могилу. Да, много было порохового дыма в жизни народа. В годы Отечественной войны погиб каждый четвертый житель Белоруссии. Но всякий раз заново возрождалась жизнь на пепелищах, и снова щедро рожала хлеб земля, политая кровью и потом таких людей, как Орловский.

«В огне жизни» — хороший и нужный фильм. Он не приукрашивает действительность, не идеализирует своего героя. Он глубоко правдив, строго документален. Мы встречаемся в нем с подлинными фо-

томатериалами, киносъемками разных лет. Их дополняют рассказы и воспоминания современников. Но правдивость фильма — это не правдивость сухого, бесстрастного протокола. За кадрами фильма мы ощущаем дыхание большой человеческой жизни, больших чувств и страстей, больших дел. Достаточно всмотреться в кадры кинохроники из жизни колхоза за четверть века, чтобы убедиться в огромном размахе, невиданных темпах и масштабах нашего строительства, воочию увидеть гигантский путь, пройденный колхозом за короткий срок,— от убогих землянок до благоустроенных жилищ, школ, больниц, домов культуры, оснащенного богатой техникой передового сельского хозяйства. Это путь героических свершений, побед созидательного труда, в который и вложил свою неоценимую долю Кирилл Прокофьевич. Его воля, его энергия, его настойчивость снискали ему всеобщую благодарность колхозников, непререкаемый авторитет и уважение.

«В огне жизни» — фильм документальный. Но сколько в нем подлинно художественных, волнующих, эмоционально впечатляющих кадров, которые оказали бы честь любому игровому фильму. Тем более досадны вкравшиеся в него сценарные (или режиссерские) огрехи. Так, мне, зрителю, отдельные эпизоды кажутся несколько вялыми. Особенно затянутыми выглядят воспоминания ветеранов, их синхронно снятые портреты. Не найдены монтажные переходы в отдельных частях, чувствуется, что иногда они соединены механически. Но в целом фильм «В огне жизни» —бесспорная удача его авторского коллектива: сценариста В. Пономарева, режиссера И. Вейнеровича, оператора Э. Гайдука, всех товарищей, принимавших участие в его создании. В их числе и автора песни А. Велюгина и автора музыки Г. Вагнера.

Минск

Л. Гуревич

За пологом красной палатки

Думается, многие, собираясь на просмотр фильма «Красная палатка», ожидали встречи с величественной Арктикой, думали увидеть трагическую схватку человека и стихии, заново открыть историю, исполненную взлетов мужества и падений отчаянья. Эти неизменные, но всякий раз волнующие новыми подробностями атрибуты покорения необжитых пространств Земли уже сами по себе привлекали внимание к картине. Но история экспедиции дирижабля «Италия» обладает и иной, особо притягательной для советского зрителя силой.

Так волнуешься в ожидании встречи с отдаленными, уже овеянными романтической дымкой годами, когда предстоящее неожиданное свидание то ли с товарищем той поры, то ли с местами, навсегда вошедшими в твою память, возвращает в страну юности: узнаю ли? Что сохранилось в душе? Что подернулось паутиной времени?

Мое поколение узнало о ледоколе «Красин» и его высокой миссии не из газет и телеграфных информаций. Но среди первых книжек, прочитанных в детстве, были рассказы и о походе «Красина». Те же, кто был на 8—10 лет старше, тем бо-

---

«КРАСНАЯ ПАЛАТКА». Сценарий Роберта Болта, Эннио Де Кончини, М. Калатозова при участии Ю. Нагибина. Постановка М. Калатозова. Оператор Л. Калашников. Художник Д. Виницкий. Композитор А. Зацепин. Звукооператоры В. Бабушкин, Л. Булгаков. Редактор Н. Глаголева. «Мосфильм» (СССР) — «Видес Чинематографика» (Италия), 1970.

лее наши отцы и матери, вспоминают о спасении итальянцев как о части собственной жизни. Образ события, которым жила тогда вся страна, сохранился в их памяти, как нечто заветное, интимно пережитое. Тогда ложились спать и просыпались с мыслями о «тех, на льдине», об идущем на помощь им советском ледоколе. Известие, что лагерь обнаружен, будоражило, имя Чухновского было на устах у всех, и спасение потерпевших бедствие стало общенародным праздником.

В тех богатых волнениями, надеждами и гордостью неделях как бы сфокусировались лучшие стороны времени, насыщенного дерзаниями и актами массового героизма. Идея человеческого единства торжествовала в солидарности, с которой все переживали борьбу итальянских аэронавтов и советских моряков со стихиями, люди с радостью открывали друг друга в благородном деле спасения погибающих исследователей Арктики. Для молодой Страны Советов победа над торосами Ледовитого океана была тем более радостна, что в эти дни она, недавно вышедшая из разрухи и нищеты, с неоспоримой убедительностью снова открывала себя миру делом благородным и высокогуманным. Мы убеждались сами и убеждали всех вокруг в том, что у нас станет и силы, и смелости, и человеческой одержимости, и технической мощи, чтобы поднять на свои плечи любой груз.

Пафос гуманизма и солидарности создавал поистине сияющий ореол вокруг многодневного ледового похода.

...Перед самым концом картины мы увидим удивительные кадры. Вот они — изможденные голодом и отчаянием, без движения простертые на голубой ноздреватой льдине. Пятеро членов легендарной экспедиции... Они не в силах даже шевельнуться, эти плоские черные «пятна». Они обречены. Но из глубины кадра победно надвигается «Красин», и белый шлейф дыма тянется из его труб, и радостный густой гудок заполняет мертвое, слепящее белизной пространство.

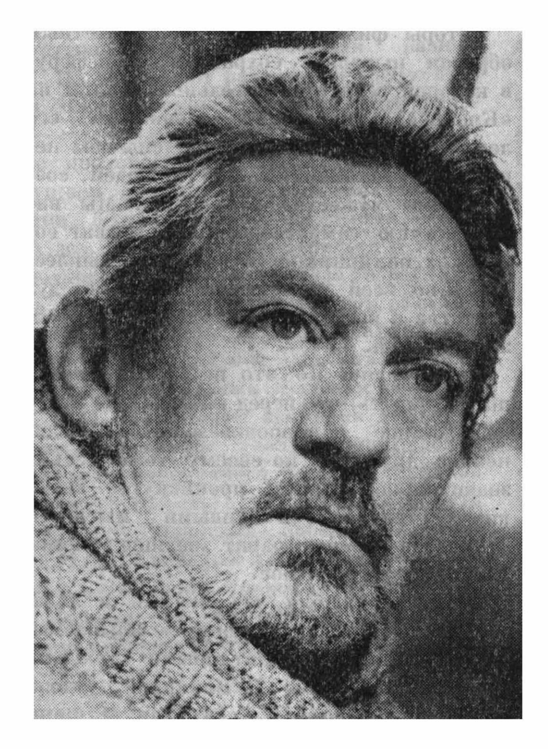
Авторы фильма самым добросовестным образом пытались сохранить атмосферу, в которой велись спасательные работы на «Красине», проследить перипетии его ледового похода. Они искали способы передать дисциплинированность людей, сознательное мужество коллектива. Мы видим воочию самоотверженный подвиг советских полярников. И все же не выплеснулся во всей яркости на экран тот дух братства и восторг солидарности, которым жила страна.

Это досадно. Но это не должно помешать увидеть, что перед нами тем не менее недюжинное кинопроизведение, объединенное другой и по-своему тоже весьма значительной темой, проникнутое высокими страстями и живыми мыслями. Трехчасовая лента дарит зрелище запоминающееся и красочное.

Полет дирижабля над снегами и льдами, его величавое парение незабываемы. Воскрешенный талантливыми людьми (главный художник Д. Виницкий, художники-постановщики Б. Салимбени, М. Фишгойт), дирижабль вызывает волнующее и тревожное ощущение. Велика искусность этих, уже пережитых временем лесенок и переходов, нескладных приборов и примитивных механизмов. В их технической наивности скрыто неотразимое обаяние давнего прошлого. 20-е годы, детство сегодняшних суперлайнеров и сверхракет! Не оттого ли так притягивают взор разноцветные стрекозы самолетов, столпившихся на пятачке Кингсбея, и так удивителен и великолепен старомодный корпус «Красина» и его багровая от сполохов пламени кочегарка?..

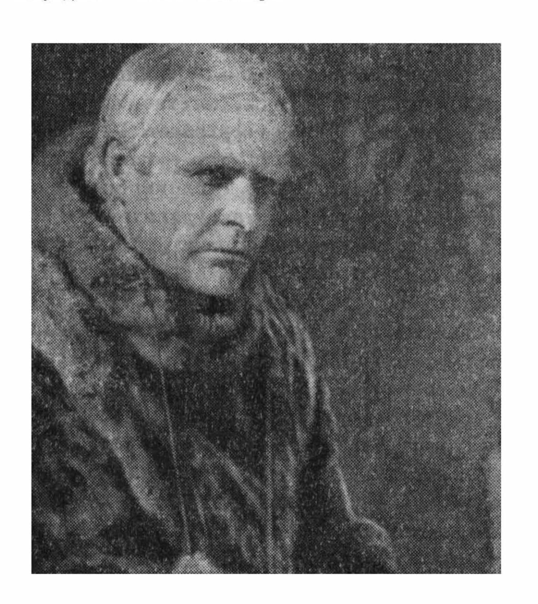
Просторы Арктики, ужас бесконечной белой пустыни, костры на льду, гудки в тумане...

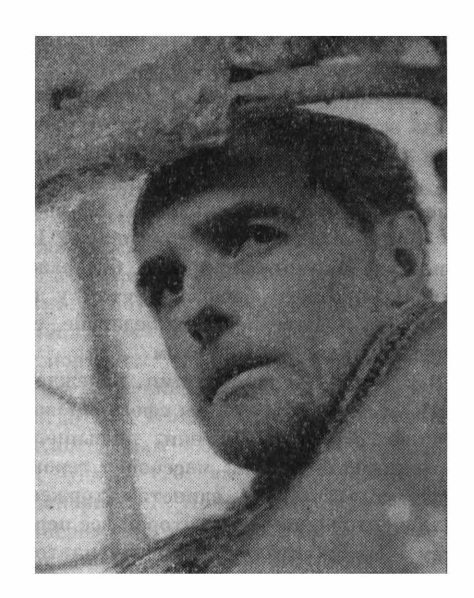
Стремительная и неотвратимая катастрофа, звон стекла и скрежет металла, летящий навстречу лед, лицо, брови, нос — в кровь, липкие, красные, заливающие экран пятна, тела на снегу... Волнующая и страшная картина: ветер уносит вверх остатки корпуса дирижабля, а



Нобиле — Питер Финч

Амундсен — Шон Коннори





Мальмгрен — Э. Марцевич

Марио — Д. Банионис

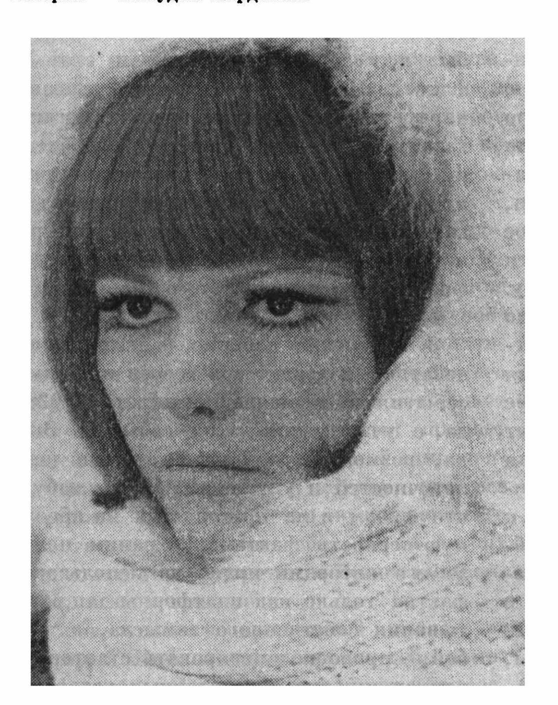


«КРАСНАЯ ПАЛАТКА»



Чухновский — Н. Михалков; Самойлович — Г. Гай

Валерия — Клаудиа Кардинале



Лундборг — Харди Крюгер



там, в переплетах оголенных конструкций, замерли обреченные люди...

Картина собрала талантливых актеров: Клаудиа Кардинале и Питер Финч, Шон Коннори и Харди Крюгер, Донатас Банионис и Массимо Джиротти. Ими управляют крепкая рука и твердая воля режиссера. Недюжинная пластическая энергия дышит в фильме. Полны напряжения поединки человека и природы.

Когда несколько лет назад стало известно, что Михаил Калатозов намерен снимать картину о спасении экспедиции дирижабля «Италия», это не вызвало удивления. Кому же, как не ему, по плечу тема человеческого мужества?

«Мужество» — назывался один из его первых фильмов. Избранниками Калатозова в дальнейшем стали Валерий Чкалов и Феликс Дзержинский. Подвиг, самоотверженные решения и отважные поступки — такова духовная атмосфера большинства лент Калатозова. Она может быть воплощена впрямую — в очерково записанном сюжете покорения целины — в «Первом эшелоне». Может возвыситься до трагического пафоса в «Неотправленном письме», приобрести юмористическую окраску в «Верных друзьях». Или всецело сосредоточиться в мире интимном, как было в фильме «Летят журавли», где, рассказывая о слабости и поражении Вероники, авторы по-своему раскрывали народное нравственное представление о стойкости и верности своему человеческому долгу.

С разных сторон Калатозов неотступно устремляется к эмоциональному эпицентру, к моменту, когда от человека требуется не простое, а максимальное напряжение его духовных и физических сил. И полет дирижабля «Италия», история спасения экспедиции вполне отвечали его художническим пристрастиям, его эстетическим и «человековедческим» интересам. Излюбленное режиссером противостояние — человек и природа, человек и стихия. Еще в «Соли Сванетии» оно составляло сердцевину фильма. С тех давних пор туманы, ветры, снегопады вставали на пути большинства романтических героев режиссера. В его лентах полыхало пламя — горели степь, хлеба, сахарный тростник, тайга. Неукротимый темперамент мастера не нуждался в доппинге, он лишь искал в мужестве героев, о которых рассказывали его фильмы, опору для своего проявления. И пусть огненной стихии не было места в истории гибели и спасения итальянских аэронавтов — зато в ней было и безмолвие вечных льдов и леденящий скрежет расползающихся трещин. Вновь типично калатозовский конфликт, его фактура, его масштабы.

Но — это и есть самое неожиданное — в близком ему мире яростного столкновения человека со стихией, с судьбой Калатозов на этот раз ищет иные пути, словно до конца изведав поэтику эмоционального кинематографа в своих прежних работах. Да и что нового откроет ему борьба человека с равнодушной природой? Разве не довел он эту тему до исчерпывающей полноты в «Неотправленном письме»? Что даст ему столкновение человека с собственной слабостью и победа над ней — разве не был исследован им сполна и этот конфликт?.. Нет, то, что мастеру, делающему не третий и не пятый фильм, могли показаться тесными рамки излюбленной им стилистики, не может вызвать ни недоумений, ни порицания. Для своей новой картины Калатозов выбрал краски, ранее не свойственные его палитре: он поставил фильм-размышление.

●

Я намеренно избегаю всяких сличений действий и характеров героев в фильме с событиями, происшедшими летом 1928 года, с участниками этих событий. Знатоки, возможно, найдут в фильме немало неточностей и упущений. Но не забудем, что фильм и не претендовал на абсолютную верность фактам. Сохраним поэтому за его авторами право на использование фактов только как платформы для развертывания собственного замысла, а за собой — право полемизировать с авторами в рамках ими же определенных условий.

Итак, перед нами суд. Не тот суд фашистской Италии, который вынес генералу Нобиле обвинение, приведшее к его изгнанию из страны. И не тот повторный суд уже в послевоенной Италии, когда генерал был оправдан. Перед нами суд, неустанный и нескончаемый, когда обвиняемый и обвинитель нерасторжимо соединены в одном и том же лице, вернее, в одной израненной душе. Генерала Нобиле мучат кошмары. В который уже раз, бессонной ночью, вызывает он силой воображения участников экспедиции — живых и мертвых — и требует от них беспристрастного расследования своего поражения и справедливого приговора. Без этой конечной, драгоценной ясности для Умберто Нобиле нет ни жизни, ни смерти.

Подобные размышления на краю жизни— безжалостное вглядывание в прошлое и готовность к переоценке пережитого и совершенного — удел многих людей. Вместе с тем, подобный сюжетный «ход» — мучительный самоанализ героя — удел многих произведений, это как раз то построение, к которому особенно часто прибегают в современном западном искусстве. Причем среди этих произведений есть и творения истинно талантливых мастеров (пример тому — романы А. Камю), но есть и образцы иного рода, использующие расхожий прием ремесленно.

Чем привлек авторов фильма «суд» героя над самим собой, понять легко. Исповедальная интонация создает в картине особую эмоциональную атмосферу, сообщает ей повышенный эмоциональный тонус. Тем более что Умберто Нобиле (его образу талант Питера Финча сообщает искренность и глубину чувств) придает своей мучительной, беспокойной самооценке форму «суда» еще и потому, что все «судьи» в фильме — это выражение его собственных упреков себе. Но в чужих устах эти упреки жестче и безапелляционней, в этом главное.

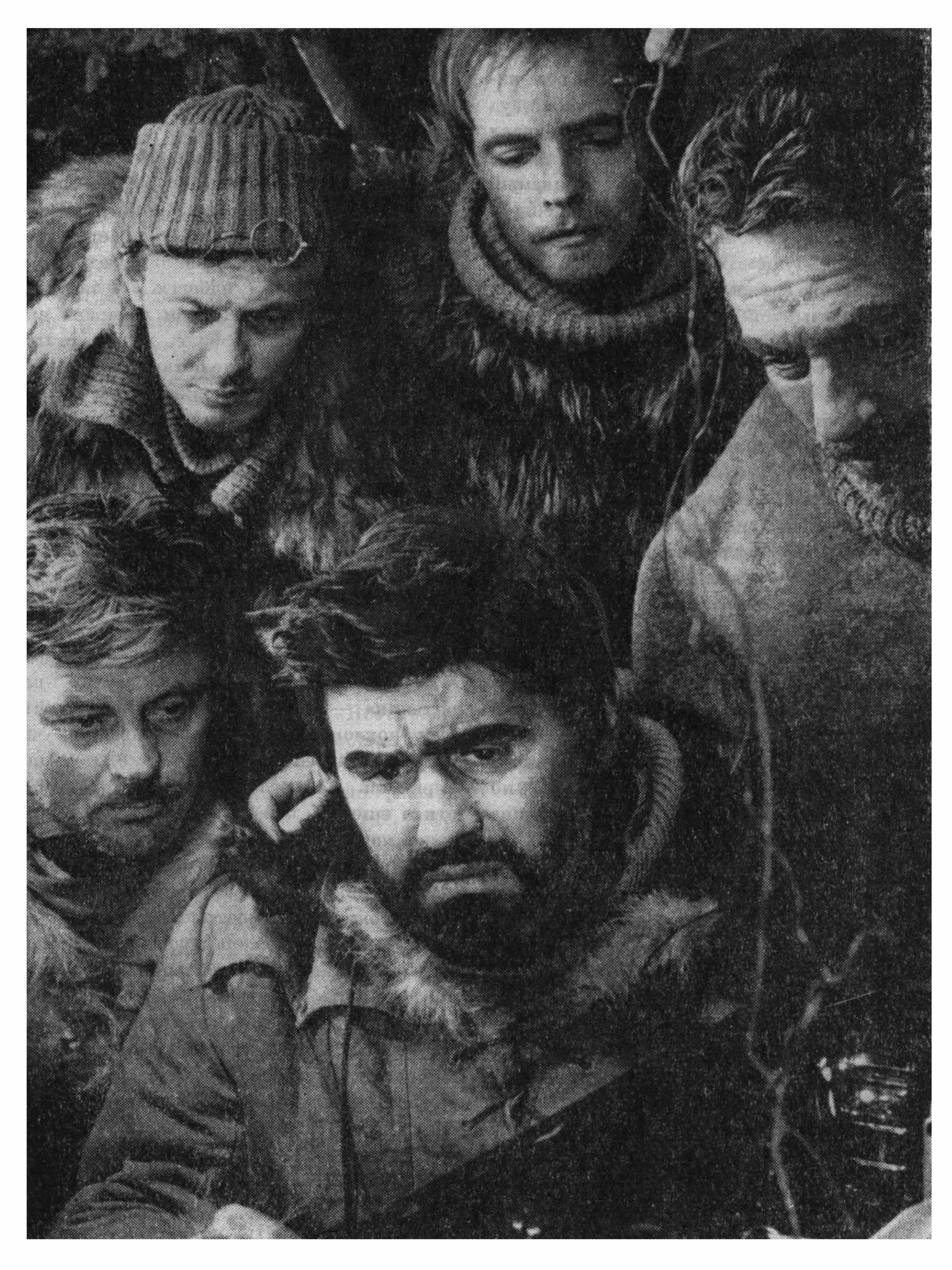
Снова и снова возвращаясь к «процессу», который Нобиле ведет против себя самого, авторы фильма заставляют нас воспринимать все то, что произошло тогда в Арктике, прежде всего с точки зрения нравственной самооценки героя. Даже события на льдине и те тоже как будто происходят не сами по себе, а подчиняясь этой генеральной установке авторов картины, наглухо замкнувших себя в пределах априорно избранной ими концепции.

...Воображение Нобиле избирает «прокурором» главного своего недруга — шведского пилота Лундборга. Не забудем, что именно Лундборг, ради гонорара вывезший с льдины Нобиле, когда остальные члены экипажа еще оставались на ней, как раз и явился виновником несчастий, обрушившихся на генерала после спасения. Уж он-то, конечно, сделает все, чтобы обелить себя и очернить итальянца.

И Лундборг начинает «расследование».

Впервые мысль о честолюбии Нобиле — в отличие от Амундсена, никогда не замутившего своих исследовательских замыслов погоней за славой,— касается нашего слуха (пока еще легким, как тень, намеком) в разговоре Мальмгрена и Валерии. «Вожак» — Амундсен и «командир, начальник» — Нобиле, так примерно трактует поклонник Амундсена, молодой ученый Мальмгрен противостояние двух полярников. Но согласитесь, эта характеристика еще не основание для осуждения, даже морального. Тем более что Мальмгрен признает и опыт и высокие деловые достоинства Нобиле. Впрочем, тема предшествующих взаимоотношений Амундсена и Нобиле изложена в фильме расплывчато и невнятно. О соперничестве исследователей, об обиде норвежца, о карьеризме итальянца говорится полунамеками. И не случайно. Окажись столкновение Нобиле и Амундсена раскрытым острее и глубже, наша вера в их конечное примирение стала бы невозможной. А между тем авторам картины необходимо именно примирение. Но об этом — позднее...

Итак, карьеризм генерала со счетов снят, тщательность подготовки им полета не вызывает сомнения. Да мы и сами видим: авария и гибель дирижабля



«Красная палатка». Вверху: Трояни — Ю. Соломин, Мальмгрен — Э. Марцевич, Нобиле — П. Финч; внизу: Марио — Д. Баннонис, Бьяджи — М. Адорф

происходят не по недосмотру командира, а по воле стихии. В атмосфере паники, охватившей команду (отличная сцена — скажем в скобках), Нобиле оказывается едва ли не единственным человеком, действующим мужественно и решительно... Тем не менее на «суде» ему приходится выслушать обвинение (пусть даже самообвинение) в «неспособности к руководству». Почему? Откуда возникло это обвинение?

Оказывается, оно основывается главным образом на том, что командир позволил группе Дзаппи покинуть льдину и направиться пешком в направлении Шпицбергена. Но мы присутствуем при реставрации и этого момента, и нам становится ясно, что виновность Нобиле, при самом строгом подходе к делу, ничтожна и в этом случае. Мог ли он отказать людям в праве на собственный путь к спасению, если сам не был уверен, что оставшиеся в красной палатке будут спасены? Мало того, единственная жертва этого шага — Мальмгрен избрал свой путь вопреки Нобиле, глубоко уважавшего полярный опыт шведа и потому особо просившего его не покидать часть экипажа, оставшуюся на льдине. Лишенные опоры на опыт и богатую интуицию Мальмгрена, оставшиеся явно ухудшили свое положение.

В чем же в таком случае вина Нобиле?

Остается еще один пункт, главный и наиболее весомый. «Дезертирство» — так гласит приговор. Приземлившись на льдине, Лундборг получает распоряжение Нобиле первым забрать раненого механика Чечони. Но летчик возражает, и его возражения отбросить невозможно: Чечони слишком тяжел, его веса не выдержит немощный самолетик Лундборга. Но и в этом случае должен был лететь кто угодно, но не командир: ему уходить с тонущего корабля последним. Однако и против этого правила Лундборг выдвигает аргумент большой убедительности: в Кингсбее среди разношерстной группы спасателей нет единства; только воля и энергия генерала, если он, вернувшись на землю, возглавит поиски, приведут к успеху, к спасению и группы Мальмгрена, и тех, кто остался в лагере. Это соображение решило дело — Нобиле садится в самолет. Тем более что остающимся пока опасаться нечего: погода хорошая, льдина прочная, а Лундборг сразу же после первого рейса вновь отправится в полет и вывезет сперва раненого Чечони, а вслед за ним и всех остальных.

Но судьбе угодно было и на этот раз вмешаться в жизнь Нобиле. Казалось бы, почему он должен был обязательно следовать правилу: «уходи с корабля последним»? Ведь он улетал, чтобы спасти остальных. Не тут-то было! Опускается туман, так что самолеты не могут больше взлететь, а в это время льдина ломается, люди на ней близки к гибели, и хотя все затем кончается благополучно, это благополучие достигается уже не благодаря генералу, а по воле моряков и летчиков с советского ледокола «Красин». И вот сейчас генерал винит себя так же, как в 1928 году его винило общественное мнение. Но кто знал, что подведет погода и что к тому же самолет, вернувшийся за Чечони, потерпит аварию?..

Кто знал? На то ты и командир, чтобы знать! На то и руководитель, чтобы все предвидеть и рассчитать все варианты. Конечно, генерал не мог предполагать, что итальянское правительство сразу же после того, как он вернется на землю, отдаст приказ об его отстранении от командования. Но о капризах арктической погоды он должен был подумать. Как же он не рассчитал, что Лундборгу, возможно, больше не удастся вылететь на льдину, а льдина тем временем может расколоться?

Нет, напрасно успокаивать совесть — вина Нобиле очевидна, прощения ему нет и быть не может.

Однако не будем и здесь торопиться, не будем спешить становиться на прямолинейно-максималистские позиции, ведь фильм еще далек от финала, он еще движется дальше.

К тому же становится возможным и иной, еще более взыскательный подход

к оценке поступка Нобиле. Скажем так: Лундборг играет на честолюбии генерала, льстит ему, призывая принять командование в Кингсбее, и попадает в точку. Да и самому Нобиле «удобнее» думать, что со Шпицбергена он скорее спасет людей. Ведь, совершив всего лишь сорокаминутный перелет до Кингсбея, он сразу получит избавление от всех лишений. Потому-то он заглушает лукаво голосом рассудка голос собственного сердца. Но сердце все же продолжает твердить одно и то же: «Нельзя бросать их в беде, если ты старший; ты улетишь в тепло, а они останутся на муки». И этот голос не умолкает даже в реве взлетевшего самолета. Не умолкает он и сейчас, когда все случившееся отодвинулось в прошлое.

Если бы авторы фильма остановились на этом истолковании, перед нами встал бы сложный образ человека, понимающего цену своему поступку и тщетно пытающегося оправдать себя. А в руках у авторов оказался бы жесткий, но высокий моральный императив: докапывайся, не жалея себя, до сути, до понимания, что себялюбие оказалось настолько властным над тобой, что ему в жертву ты принес и свою честь и жизни других (это ведь не твоя заслуга, Нобиле, что, преданные тобой, они все же спаслись).

Однако авторы фильма не останавливаются и на этой нравственной оценке вины Нобиле. Хотя если бы они, даже приняв во внимание все объективные условия, служащие к оправданию генерала, все же осудили его, их картина достигла бы остроты духовной драмы высокого этического пафоса. Восторжествовало бы старое правило: «не вини обстоятельства — вини себя». Суд совести, перед которым склоняют голову многие герои русской классической литературы, зазвучал бы в картине в полную силу, а «суд», творимый над самим собой генералом Нобиле, разрешился бы итогом исполненным и для нас сурового, но справедливого нравственного значения.

Авторы фильма держали в руках эту возможность, когда в самом финале «суда» дали слово Руалю Амундсену. Конечно, «рыцарь Арктики» не мог не увидеть червоточину в поступке генерала. Конечно, среди десятков мыслей, проносившихся в мозгу улетавшего Нобиле, он легко нащупал и ту единственную — не имевшую права на жизнь — мысль «о горячей ванне в Кингсбее». Впрочем, появиться у Нобиле, так судит Амундсен, могла любая мысль. Но, появившись, она должна была стать для него сигналом неблагополучия. Именно она и должна была вернуть генерала из кабины самолета на льдину. Ведь и самому Амундсену не была чужда тщеславная «земная» мысль об ожидающих его журналистских восторгах, когда он отправлялся в свой последний полет. Но эта мысль не мешала, а способствовала его подвигу. «Земная» же тщета генерала Нобиле отправила его в иной полет, в котором не было ни героизма, ни самоотвержения. Так готов судить Нобиле Амундсен.

Однако весь этот полный глубокого смысла диалог двух героев Арктики происходит в фильме уже после того, как воображаемые присяжные, члены экспедиции и их близкие, вынесли Нобиле единодушный приговор: «виновен». Они вынесли его, не вдаваясь в тонкости душевных движений генерала. И теперь, казалось бы, своим анализом души Нобиле Амундсен лишь подкрепит их приговор.

Но в фильме все происходит по-другому. Напрасно Нобиле молит Амундсена о заслуженном им презрении. Всеведущий герой Арктики оказывается еще и всеблагим. Он отпускает грехи генералу — мнимые и настоящие. Дарует ему всепрощение. Более того, дарует ему право на спокойный сон, на утихомиренную совесть. Надень пижаму, сядь в кресло и, потягивая холодный коктейль, вспоминай о прошлом — вот и все, что из своего небытия назначает в удел Нобиле полярный бог. И Нобиле успокоенно принимает из его рук свое прощение. «Да, это были прекрасные дела»,—растроганно шепчет он, избавившись от мук совести. На этом и заканчивается «суд», на этом и заканчивается фильм.

Я мог бы принять этот финал, если бы со всей точностью, требующейся в подобном случае, в фильме сперва была бы признана вина генерала, а потом найден повод для прощения ее. Да, преступление перед подчиненными, коллегами, перед самим собой, перед человечеством, наконец, было совершено. Но за давностью ли лет, учитывая ли тяжесть непрерывного суда, творимого над собой генералом, это преступление ему прощается.

Но фильм спешит с прощением, так и не подойдя со всей определенностью к признанию вины генерала. Логично предположить, что Нобиле, верша суд над собой, одновременно склонен и к самобичеванию и к самозащите, как на самом деле часто и бывает в таких случаях. То, что он, осуждая себя, казалось бы, так сурово, ищет для себя же «оправдательные» мотивы, понять легко.

Вспомним, что в фильме потерпевшие крушение из-за поломки рации долго не могут установить связь с Большой Землей. Именно в эти дни и происходит раскол экспедиции, уход группы Дзаппи, повлекший за собой смерть Мальмгрена. И лишь спустя несколько дней один из «узников» красной палатки догадывается, что поломанное сопротивление в рации нужно заменить на обломок карандаша. После этого передатчик заработал, и мир узнал координаты потерпевших бедствие.

Похоже, что весь этот эпизод, сам по себе вполне достоверный и драматургически выразительный, нужен авторам фильма главным образом для того, чтобы вызванный на «суд» радист Бьяджи смог покаянно крикнуть, что он сам обязан был сразу же вспомнить о графите — этому его учили еще в радиошколе. А если бы он о нем вспомнил, то мир сразу же, в первый же день после катастрофы, «нашел» бы красную палатку, и не было бы ничего, ничего — ни долгих дней голода, ни гибели Мальмгрена, ни вины Нобиле! Значит, он один, он — а не генерал — виноват во всем! И его, Бьяджи, надо судить, а не Нобиле!

Логично? С известной точки зрения, логично. Помните бабочку из рассказа Р. Бредбери? Незадачливый охотник, отправившийся на сафари в доисторическую эру, оступился, испугавшись динозавра, и раздавил бабочку. А вернувшись из далекого прошлого в современность, узнал о смене президента — так, оказывается, отозвалось тысячелетнее эхо на один его неверный шаг. Может быть, и в нашем случае во всем виновен если не Бьяджи, то щуплый Трояни, не сумевший вовремя включить третий мотор, что не позволило дирижаблю спланировать? Или тот из экипажа, кто недостаточно проворно выбрасывал балласт при спуске? Или — еще раньше — инженер, не рассчитавший перегрузок, вызываемых обледенением?..

Нет, сценаристы не зря подключили к разбору дела Нобиле радиста Бьяджи. Устанавливая с его помощью безграничный релятивизм («все — виновны» или — что то же самое — «никто не виновен»), они, думается, хотели переключить наш интерес на борьбу человека с природой, на освоение им необжитых пространств: в этих условиях любой подвиг таит в себе опасность. Потерпел поражение — что ж, не ищи виновных, не казни себя и не суди других. Виновных нет, просто кто-то оказался слабей, чем требовали обстоятельства. Смирись же с этим. Надень пижаму. «Это было прекрасно, прекрасно...»

Не эту ли мысль должна родить в нашем сознании и кода фильма, кадры оттепели — величественное зрелище рушащихся и оплывающих торосов, воды, съедающей лед? Что это, образ времени, вершащего свою извечную работу? Не знаю. В конце концов, можно соглашаться или не соглашаться с умиротворяющим резюме. Мне лично оно не по сердцу, кому-то, может быть, пришлось бы впору. От авторов же сценария хотелось единственного: отчетливого и ясного выражения некоей определенной идеи. Того нравственного итога, ради которого, наверное, и был инсценирован на экране суд Нобиле над самим собой и своей, теперь уже более чем сорокалетней

давности, ошибкой. Но итога нет. Есть только ощущение неразрешимой сложности ситуации, когда самое понятие вины становится условным, зыбким, относительным.

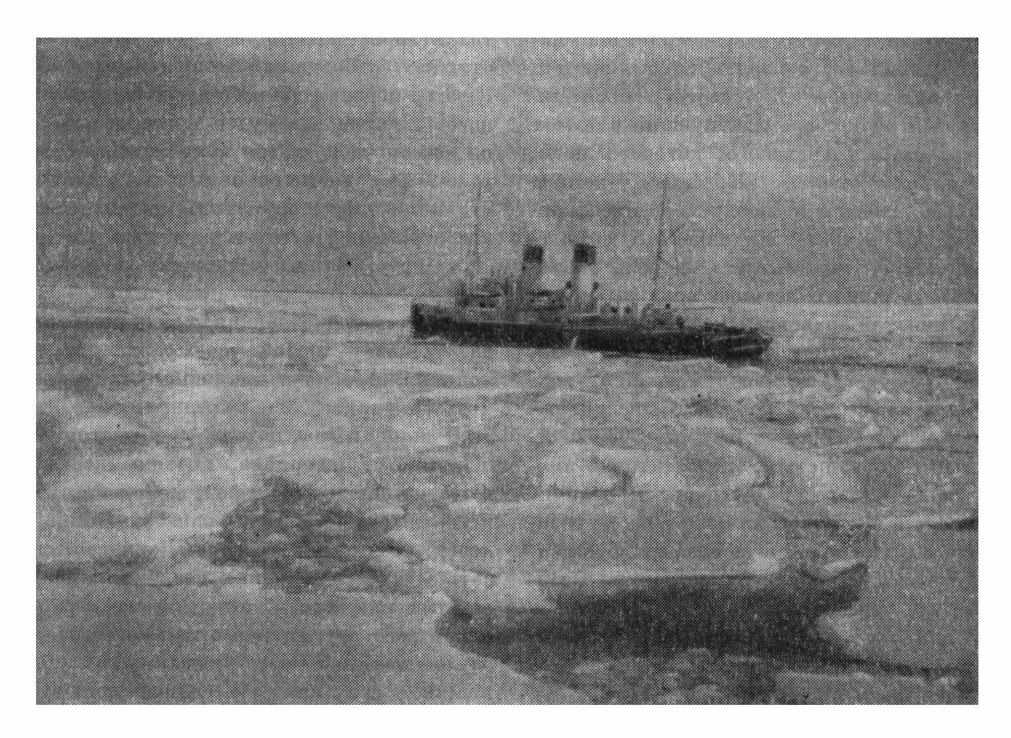
Неопределенность, заключенная в сценарном замысле, не была окончательно преодолена и режиссурой. Обе возможности — и пафос требовательного морализма и гармония всепрощающего умиротворения — получили в фильме яркое, но, увы, равное воплощение. Нет, вовсе не к плакатной однозначности решения запоздало пытается призвать режиссуру и сценаристов рецензент. Если бы в фильме была полифоничность, то самое «с одной стороны... но и с другой стороны», беды бы не было. У полифонии есть свои законы соразмерности и стройности. Разные же голоса нашего фильма не сплетаются в стройную фугу — они диссонируют.

Фильм, как это уже отмечалось выше, богат исполнителями яркого таланта и большого, уверенного мастерства. Следить за тем, как играют многие из них, немалое удовольствие. Повинуясь воле режиссера, выраженной, как всегда в фильмах Калатозова, определенно и увлекательно, артисты достигают романтической укрупненности, не порывая при этом с жизненной простотой и достоверностью. Они убеждают и в ситуациях, где легко было впасть в театральность, увлекают отточенным артистизмом, темпераментом, ясным пониманием задач. Собранные из разных стран, они кажутся воспитанными в одной школе — так силен ток единой творческой воли, излучаемой режиссурой и чутко, осознанно воспринятой почти всеми исполнителями.

К сожалению, иногда авторы фильма все же «спрямляют» характеры, которые в этих случаях начинают восприниматься

«Красная палатка»





«Красная палатка»

в слишком уж условном, едва ли не символическом освещении. Так, Мальмгрен, опытный полярный исследователь, практик, человек, знавший и поражения и победы, сильный духом и волей, задуман и воплощен как некий символ чистоты и кротости, парящий над земной суетой. В сцене смерти возникают и прямые евангельские ассоциации. Голубоглазый, рыжебородый Мальмгрен (Э. Марцевич) появляется босой и полунагой из-за голубого тороса и какой-то парящей поступью направляется к своей могиле. Думается, именно поэтому сцена гибели Мальмгрена не воспринимается эмоционально, в ней мало правды и сурового величия, но зато много слишком уж привычных литературных реминисценций.

Всего лишь олицетворением верности, но верности действенной, неутомимой (отнюдь не Сольвейг!), предстает в фильме Валерия — Клаудиа Кардинале. На протяжении всего фильма у нее только одна тема и одна гамма красок для ее выражения. Думается, что от Клаудии Кардинале можно было ожидать исполнения более сложного по замыслу и разнообразного по рисунку.

Меньше всего удались в фильме эпизоды, связанные с советской спасательной экспедицией. Здесь повествование принимает зачастую перечислительный характер. Поломка винта, спуск водолаза, вылет Чухновского следуют друг за другом, не проявляя характеры людей, не раскрывая их внутреннего мира. Боцман и водолаз, капитан и члены экипажа Чухновского — все они безлики, одинаково неразличимы в общем потоке событий. Для большинства из них не найден даже характерный запоминающийся пластический облик. Более других повезло руководителю экспедиции Р. Самойловичу (Г. Гай). Это если и не полноценный характер, то хотя бы точно

очерченная внешняя характеристика: манера держаться, говорить запоминаются, как запоминается чей-то своеобразный, интересный облик, промелькнувший в потоке других лиц. Чухновского, которого люди, пережившие эпопею «Красина», помнят особенно хорошо и любят особенно горячо, играет Никита Михалков. К сожалению, выбор этого артиста на роль знаменитого полярного летчика вряд ли может быть признан удачным. Н. Михалков обладает и обаянием, и темпераментом, и заразительностью, но его темперамент как-то не в ключе этой роли. Чухновский выходит у него каким-то мальчишески задиристым, петушистым, недостаточно значительным и зрелым духовно. И дело не в том, что Михалков не похож на Чухновского, а в том, что он не создает обобщенный образ легендарного полярника, человека, чье имя звучало для современников как символ мужества, силы, стойкости, целеустремленной воли и строгой, собранной энергии.

В центре фильма Лундборг в исполнении Харди Крюгера и Амундсен — Шон Коннори. Амундсен мощен и широк душой. Сдержанное немногословие еще больше подчеркивает его обаяние. В фильме многие совершают героические поступки. Не все совершают их скромно, ненавязчиво, как подобает настоящим героям. Амундсен же делает свое героическое дело так обыденно, естественно, что уже этим обвораживает аудиторию. Коннори вольно чувствует себя в роли. Он не стесняется быть резким до грубости с Валерией, ибо Амундсен не может быть в этой ситуации иным. Он не боится быть одиноким и горестным перед лицом смерти, после вынужденной посадки, среди трупов и обгоревших обломков дирижабля. Амундсен — Коннори свободно живет в фильме, а потому даже елейный эпизод игры на фисгармонии в финале не способен подорвать у зрителей доверие к артисту и его персонажу.

Парадоксально — и тем не менее несомненно! — обаяние «отрицательного» Лундборга — Харди Крюгера. Перед нами талантливый артист, в руках которого — отлично сработанный авторами материал. Крюгер играет себялюбца умного и отважного. Внешне как будто простоватый, он на самом деле хитро рассчитывает свои ходы. Ему достаточно хорошо известно, что о нем могут подумать, но в то же время в совершенной степени наплевать на это. Лундборгу, лишь играющему в рубаху-парня, нужна не репутация, а приобретения, захваты, обладания: женщины, слава, деньги — любой успех падает в его копилку, и он тут же вновь соображает, что бы такое еще предпринять. Этот «self made man» находится в постоянном действии и, вероятно, поэтому невольно выходит на одно из первых мест в ансамбле персонажей. Крюгер, как и Коннори, ведет свою тему уверенно, хочется сказать — властно, за ним следишь с непрерывным вниманием, иногда даже в ущерб некоторым другим персонажам, более заслуживающим нашего внимания, но не сумевшим его на себе сконцентрировать.

●

Некоторая нестройность и дисгармоничность фильма во многом компенсируется красочностью и яркостью его отдельных частей. Это происходит почти всегда там, где режиссер остается верным себе, своей склонности к открытой действенности, своей неиссякаемой энергии, своему неистребимому темпераменту. В этой склонности к динамизму, эмоциональной насыщенности объяснение почерка этого мастера, его индивидуальность.

...На крыше избы в неведомой миру северодвинской деревушке, среди зеленых берез, над косогором у реки, какой-то озаренный вдохновением парень с белесыми лохмами и яркой синью глаз пытается «поймать волну» с помощью нелепого самодельного радиоприемника. Поначалу и не поймешь, чего ради он забрался на крышу, почему его товарищ так неистово гоняет ребятишек с бумажным воздушным змеем на бечевке. Но на змее — антенна, и ее проволочная рамка вздымается все выше

и выше. И все радостнее, нетерпеливее делается на крыше Колька, все требовательнее командует ребятами его помощник в старой буденовке, и вот уже стайка пацанов в белых рубахах поверх самотканых портов бежит цветущим лугом, чтобы над невероятно синей рекой, над ярко-зеленым полем змей взлетел так высоко, что Колька вдруг заорет истошным голосом: «Пойма-а-а-а-л!» И ударят колокола церквушки, и поскачут кони, и закружатся — еще раз! — белые березы. А потом, задохнувшись от истинной гордости и счастья, выпалит Колька в окошко телеграфа принятые им по радио координаты Нобиле...

Еще раз мы увидим его, когда, тяжело волоча за собой деревянный сундучок, он будет пробираться сквозь толпу, провожающую «Красина» из Ленинграда в далекий арктический рейс. Сквозь крики, приветствия, слезы и улыбки, сквозь медь оркестров и белое милицейское оцепление он прорвется к берегу, но поздно — «Красин» уже отойдет от причала. Гордо и тяжело будет плыть ледокол по невской волне, и будет пениться на набережной толпа в кофтах и рубахах, каких-то особенно ярких, словно бы Петровым-Водкиным навеянных синих и красных тонов. Загудит гудок, потянется дым, затрепещут флаги, раскроют гостеприимно проход чугунные разводные мосты, и на самом верху моста, уцепившись за перила, повиснет Колька, напрасно взывающий к тем, что на «Красине», чтобы взяли и его на борт, ведь это он первый поймал SOS итальянцев... Но пройдет веселый и гордый корабль под висящим высоко в небе парнем, и ветер да звонкий голос труб осушат, хотя и не сразу, горькие Колькины слезы...

Пьянящая, бурная сила таланта переполняет эти две сцены страстью, выдумкой, красотой и энергией, делает их цельными, несмотря на пестроту цвета, бравурность звука, калейдоскопичность ритма. Эти сцены к тому же еще освещены юмором, щедрой улыбкой, обычно свойственной Калатозову, но в этой картине встречающейся не часто. Эти эпизоды осеняет прекрасная наивность лубка, наполняет нескрываемый, откровенный дух радостного, мажорного представления.

В смысловом отношении эти кадры мне кажутся тоже по-особому существенными. Именно в них искала режиссура выражения всенародного порыва, радостного единства советских людей, так мощно проявившихся в спасении дирижабля «Италия».

●

В одном из эпизодов «суда» Лундборг пытается скомпрометировать полет Амундсена как всего лишь благородный жест. Он упрекает полярника в театральности. Амундсен готов согласиться с упреком — «лишь бы верно найти свою роль». Не символичен ли этот диалог?

Вероятно, слово «театральность» — не самое точное для определения той полнозвучной, мощной интонации, какую, как мне кажется, сознательно нащупывал в фильме режиссер. Но слово это хорошо передает отход от натуралистического жизнеподобия, то ощущение праздничности, зрелищности происходящего, которое так характерно для стилистики фильма. Тот, кто внимательно следил за творчеством Калатозова, согласится, что эта стилевая концепция характерна для его дарования. Калатозов умеет передавать пафос открытой борьбы, радость натиска, чувственного ощущения полноты жизни, приподнятого, открытого выражения любви и ненависти. Забытое слово «бравурность» отвечает его облику, и все удачи фильма — удачи на этом пути, в ряду этого рода чувствований.

...В ледяном склепе, оставленный попутчиками, умирает великодушный Мальмгрен. И повинуясь вещей силе предчувствия, неведомой духовной связи, соединяющей их, именно в эти мгновения мечется по Кингсбею в одинокой тоске его любимая. Наивно? Простодушно? Быть может. Но одновременно — и высоко, и балладно, и народно!

...В кабачке Кингсбея Лундборг торгуется с Валерией о плате за спасение Мальмгрена. Он знает цену, знает, чего хочет, и

Валерия знает это также. Сделка совершена. Ожидавший сопротивления Лундборг озадачен, Валерия спокойна. Прямолинейно? Как знать. Ведь одновременно это и драматично...

Именно в этих эпизодах обретает уверенность актерское исполнение: Клаудиа Кардинале получает на несколько мгновений ту свободу и неповторимую индивидуальность поведения, которым она обязана своим мировым именем.

Калатозов безошибочно ощущает жанр высокой мелодрамы, то напряжение страстей, доходящее до экстатической точки, которое для нее особенно характерно. Тут его интуиция не дает осечки, точно так же, как срабатывает она и в эпизодах, где бьет ключом действие. Потому так поражают в фильме сцены катастрофы дирижабля и вынужденной посадки Чухновского. Потому так запоминаются огонь в топках «Красина», медные, потные тела кочегаров, сплетение пляшущих шатунов и — как итог, как вздох облегчения — торжественное движение черного тела корабля среди синеватых льдов. Или, наконец, поразительная сцена гибели палатки, когда циклопические аккорды музыки совпадают с грохотом разрываемого льда, остатки скарба уходят под воду, в панике мечутся люди и вспучивается черная вода, поднявшаяся откуда-то из вечно холодных глубин...

Да, в лучших эпизодах фильм обретает дух народного, щедрого на краски, эмоции, не боящегося преувеличений красивого представления. В нем появляются краски, редко употребляемые в нашем кинематографе. Наступают мгновения, когда даже однозначность в характеристике персонажей из слабости становится силой, ибо не мешает, а способствует проявлению театрально яркой эмоциональной окраски образов. Особенно цельно эта стилистическая доминанта проявляет себя там, где свободно, во всю ширь и мощь открывают себя бурный темперамент и фантазия режиссера, не стесненные умозрительным замыслом.

...Я долго думал: чем оказался этот фильм для его режиссера? Неужто в сложную, без малого четырехлетнюю эпопею съемок его вовлек только размах дальних экспедиций? Или масштаб темы, ее всечеловечность? Она в интересе к этической теме, в той страсти, с которой Нобиле молит Амундсена о приговоре. В крике генерала: «Не осуждай меня на жизнь в пижаме!» Пусть презрение, пусть приговор, пусть тяжесть обвинений, но это — жизнь, пульсирующая кровь, ощущение себя действующим, полноценным, сегодняшним! Все — да, все — лучше благостного прозябания в пижаме, с отпущенными грехами и с опустошенным сердцем. Ведь что делать ему, Нобиле, с чистотой «непорочности»?!

«Чистота — бесплодна,— говорит в фильме Амундсен,— из нее ничего не растет». Он скажет это о Мальмгрене, так и не ставшем мужем Валерии. Оберегая чистоту любимой, Мальмгрен лишил ее счастья. Амундсен же признает право судить лишь за теми, кто изведал счастье. Счастье жизнетворчества, активного, радостного постижения мира. Только изведавшие это счастье знают радости и горести жизни. Это призыв к деянию, к поступкам, необходимым людям.

Но вернусь к мысли, выраженной выше: чем активнее утверждается эта позитивная мысль, тем отчетливее должна была бы звучать и ее негативная сторона: мысль о том, что всепрощение бесплодно, стерильно и пусто. Из него ничего не растет. Фильм своим особым ходом, иногда наперекор фабульной схеме, провозглашает страстный протест против духовного старения, против стерильности «безошибочного» и спокойного существования. И, видимо, этот пафос более всего роднит фильм с мироощущением режиссера.

Что ж, фильм «Красная палатка» при всех его непоследовательностях и просчетах исчерпывающе доказал, что его постановщику и впрямь не суждено «жить в пижаме».

Ия Саввина

«...Дай мне жить»

Речь пойдет о пяти фильмах, сделанных на Грузинской телестудии. Совсем просто было бы рассказать о каждом из них в отдельности, подыскав те хорошие слова, которых они, безусловно, заслуживают. Но трудность заключается в том, что все эти фильмы вместе представляют собой законченную программу сеанса на полтора часа и воспринимаются как один прекрасный фильм, снятый по единому сценарию, где органически сочетаются документальность и игровой кинематограф.

Итак, я смотрю один художественный фильм, состоящий из пяти самостоятельных лент.

Странное ощущение овладело мною с первых же кадров этого фильма. Я сидела в зале, внимательно смотрела на экран и одновременно чувствовала себя свободной и раскрепощенной в ощущениях и мыслях. Не пропуская ничего, что мне предлагали авторы, я уходила тем не менее в мир каких-то других ассоциаций, иногда столь отдаленных, что они могли показаться придуманными, если б я точно не знала, что возникали они неожиданно и отдавались в сердце либо грустью невпопад, либо радостью также беспричинной.

«ПЕКАРИ». Сценарий Г. Бадридзе. Режиссер Б. Рачвелишвили. Оператор Т. Канделаки. Редактор Г. Шавдия.

«ФУТБОЛ БЕЗ МЯЧА». Сценарий и постановка Е. Канделаки, Л. Сихарулидзе. Операторы Т. Канделаки, Г. Барнавели. Композитор Н. Габуния.

«КУВШИН». Сценарий Р. Габриадзе по рассказу Л. Пиранделло. Режиссер И. Квирикадзе. Оператор Л. Ахвледиани. Редактор А. Чичинадзе.

«СЕРЕНАДА». Сценарий Р. Габриадзе, К. Хотивари по рассказу М. Зощенко. Режиссер К. Хотивари. Оператор Ю. Кикабидзе. Редактор А. Чичинадзе.

«МУЖСКОЙ ХОР». Сценарий Л. Элиавы, Р. Чейшвили по рассказу Р. Чейшвили. Режиссер Л. Элиава. Оператор Ю. Невский. Редактор Л. Малазония.

Тбилисская студия телевидения.

...На темном экране возникли блики ночного города с последним заблудившимся трамваем, потом так же случайно загорелись поленья в самом центре темного экрана, потом появились руки. Я их уже видела раньше — эти или другие, похожие. Руки, вобравшие в себя солнце, и ветер, и дождь, всю природу и труд, продолжавшийся как бы целую вечность. Грубые, с напряженными венами, они бережно срезали кисть винограда, как хрупкий сосуд, держали это удивительное творение природы и — одновременно — плод их собственного труда, и ничего, казалось, не было прекраснее этих рук.

Теперь эти руки творили хлеб. Я говорю — творили. Высокопарно и, пожалуй, в данном контексте неестественно звучит это слово. Ведь люди, появившиеся вслед за картиной ночи, горящих поленьев и заблудившегося трамвая, были пекарями. Они занимались будничным делом: таскали мешки с мукой, месили тесто, чистили печку, особенную, такую я видела в Грузии. Она как глубокий круглый колодец, на дне которого горит костер из поленьев, а потом на раскаленные стены этого колодца бросают сформованное тесто, и каким-то чудом оно держится на стенах. Работают пекари молча, споро и привычно. Вот один из них — худой пожилой человек, с глазами, вобравшими за долгие годы труда целый мир,— почти совсем скрылся в печи, бросает в нее тесто, а потом трудно выпрямился с жестом самой что ни на есть прозаической радикулитной боли. А я, глядя на него, проникаюсь каким-то странным восторгом, доходящим до умиления. Я не знаю этих людей, но люблю их, мне легко и прекрасно думается в их присутствии о мире и жизни, о том, что нет ничего

прекраснее людей, талантливо и негромко творящих радость.

Но вот печь закрыта сверху железным заслоном. Наступила минута отдыха, и человек с глазами удивленного взрослого ребенка держит в руках трубку в позе покоя, усталости и бездумного отдыха.

И пока тлеет трубка в руках дремлющего человека, для которого ночь превратилась в день, чтобы утром в привычные запахи города ворвался ни с чем не сравнимый, удивительный запах свежевыпеченного хлеба, во мне возникает грустное ощущение невозвратимого детства. Сумеречный город, запах мороза и дыма, санки с горы и запах булки, которую называли французской и давали еще по карточкам.

И как замечательно, что этот человек родился и живет для того, чтобы потом, когда напечется хлеб, отложить тлеющую трубку в сторону и усталыми руками поднять стакан вина, как бы приветствуя пробуждающийся город, желая ему добра и мира, и красоты, и покоя, и новых тревог созидания.

Новелла эта — «Пекари» — как пролог, как эпиграф ко всему, что произойдет дальше в фильме с теми, для кого предназначен этот ночной труд.

Вот они, заполнив собой огромный стадион, взяли на себя помимо своих постоянных дневных забот труд футбольных болельщиков. Они ждали любимого зрелища целый день, и наконец сейчас они увидят, как легко и весело выбегут на зеленое поле команды, как легко и непринужденно будет летать над полем веселый мяч, как счастливы будут молодые, здоровые, тренированные парни, во власти которых и мяч, и стадион, и тысячи людей, мучительно страдающих на трибунах; ведь им тоже приходится проделать немыслимо трудную работу — подготовить все тело, чтобы ударить по мячу, и — быть лишенным этой возможности.

Но мяча нет, мы видим футболистов крупно: лицо, плечи, руки, глаза, тело в броске, но мяча нет. Нам необходим мяч, как земля для молнии, нам необходим мяч, чтобы он гасил собой напряжение на поле и в нас. Но мяча нет. И перед нами разворачивается зрелище необыкновенное — как целая жизнь. Какая тут игра! Это же нечеловеческий труд. Взлет фантазии и крушение надежд, радость и отчаяние. Полтора часа, в которых прожито сто лет.

Я полностью увлечена этой жизнью, и вместе с тем я успеваю восхититься искусством оператора, проследившего эту жизнь подробно, и звуковой стороной фильма. Это немое кино. Здесь все столь выразительно, что немые кадры кричат от напряжения, и только изредка взрывается рев трибун, усугубляя наше и без того отчаянное положение.

Только один раз режиссер позволяет себе ввести звук с футбольного поля, я никогда не присутствовала при извержении вулкана, но почему-то косвенная ассоциация возникает именно с бурлящей лавой в кратере вулкана; наверное, так бурлит доменная печь; наверное, так ведет себя котел, готовый взорваться,— но это всего лишь дыхание игроков, тех счастливцев, молодых, здоровых, которые так легко и непринужденно выбежали на зеленое поле.

А потом наконец несколько секунд стонов веселого мяча, стонов измученного мяча. Его бьют, бьют, бьют, в него уходят все страсти, в нем замирает дыхание игроков и возвращается к нам надсадным стоном готового лопнуть от такой перегрузки кожаного шарика. А в перерыве обессиленные люди полулежат в креслах, им что-то настойчиво втолковывают тренеры. Слышат ли они? Не знаю. По их лицам проходят тени только что пережитого и того, что еще предстоит пережить.

Кончается футбольный матч, и в маленькой грузинской деревне оживает сюжет, написанный итальянцем Пиранделло. Мы войдем в этот сюжет, отдохнем и повеселимся. Интересно, что новеллу «Кувшин» перенес в Грузию тот же Резо Габриадзе, который сделал по сюжету Клода Тилье сценарий грузинского фильма «Не горюй!»*.

---

* Я писала об этом фильме в «Искусстве кино», 1970, № 2. — *И. С.*

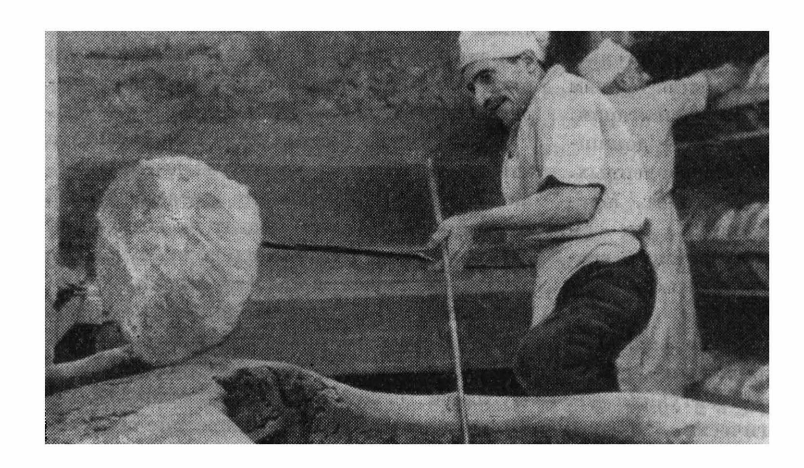
С трудом куплен кувшин для вина. Огромный, замечательный кувшин, который зароют в землю, заполнят виноградным соком, тот перебродит и станет нектаром. Нет ничего вкуснее хлеба и вина — домашних, руками человека изготовленных. И вдруг — о горе! — кувшин разбит. Мастер изнутри склеивает кувшин, но сам остается в нем, не может через узкую горловину выйти наружу. Кувшин снова надо разбить. Вот и все.

Нам весело смотреть на все экранные перипетии, но войдите в положение хозяина кувшина! Та же простая ситуация для него оборачивается трагически. Человек обрел погибшую и необходимую ему вещь. Она стала ему вдвойне дороже. И вот теперь он должен потерять эту вновь обретенную ценность, причем не просто потерять, а разбить собственными руками, чтобы выпустить дурака-мастера, который сколь талантлив (изобрел невероятной силы клей), столь же и глуп, если умудрился замуровать самого себя в кувшине.

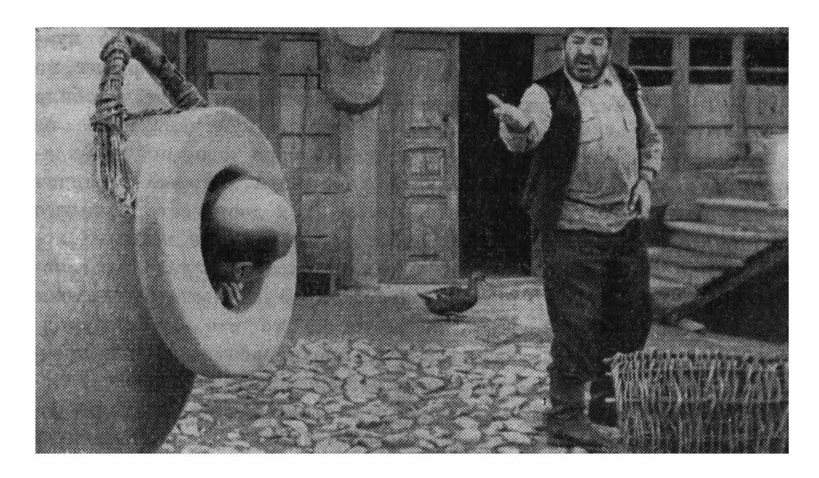
Из Платонова: «Проклиная некогда всеобщие леса, он полюбил сейчас кусты и былинки в своем нежатом саду; волнуясь когда-то от ветра на бродяжьих дорогах, он прислушивался теперь к шевелению хвороста в собственных плетнях».

Что и говорить, черта, не заслуживающая подражания. Но людям свойственно это. Психологический комплекс прослеживается удивительно точно, и тем серьезнее прослеживается, чем больше юмора у создателей фильма. Человек напрягает волю и силы, противостоя испытаниям, но если ему наступить на мозоль, этого он не перенесет. Скорее всего, легче всего возникает ведь злость бессилия, страдание из-за глупости, ерунды, пустяка. И ни предотвратить, ни изменить здесь ничего нельзя. Но хотя человеку очень больно, он смешон, ибо вы его боли не чувствуете, а глупость поведения сознаете. Бестолковую ругань, почти слезы, нелепые, нелогичные поступки — положим, взял и разбил вдребезги любимый бокал, выбросил горшки с цветами, ну да разве можно угадать, что в таком состоянии человек может сделать,— все это вы видите и смеетесь над тем, что видите, не замечая, что сами в свою очередь впадаете в легкомыслие и нечуткость.

Так и здесь. Хозяин кувшина бог весть что творит. Просит мастера вылезти, предлагая вместо обещанных десяти рублей пятнадцать. Он даже кладет их на кувшин и уходит, надеясь, очевидно, на чудо, ибо знает, что вылезти мастеру нельзя. А скорее всего ни на что не надеется, а, как говорят, если бог захочет наказать человека, он отнимает у него разум. И юмор. Ну зачем, скажите, зовет он милицию, зачем ставит в трудное положение хороших людей, которые всей душой хотели бы защитить его собственность, но не могут найти вины у несчастного пленника кувшина? Ну зачем он невпопад кричит на дочь, на жену? Дочь, положим, разбила кувшин, но жена-то при чем? Разве не она — крупная, добрая женщина — налаживала быт этого двора, который выглядит так, что все на этом дворе есть и ничего никому вместе с тем там не жаль. И конечно же, сам он, хозяин, глава и виновник этой неряшливой щедрости быта, тоже добр, несмотря на то что его поступки, казалось бы, противоречат нашим представлениям о доброте. Однако авторы фильма сделали все, чтобы убедить нас в доброте своего героя. Они дали ему автомашину, собранную, кажется, из примуса и консервной банки. Они где-то нашли (или придумали) этот щедрый двор, эту распахнутую навстречу людям усадьбу. Они придумали повторение скандала с дочерью. Вот когда она разбила кувшин впервые, отец, как-то бестолково угрожая, бросился было за ней, но вскоре оставил эту затею, обратясь мыслями к главному — что же делать с вином, что-то ведь надо было придумать. Но после повторной потери он готов убить ее, хотя уронены всего лишь обычные грабли. Сознание нелепости, глупости ситуации и полного своего бессилия доводит его до крайности. Он не может видеть, как односельчане толкутся возле кувшина с едой и вином, как весело они потчуют пленника,—



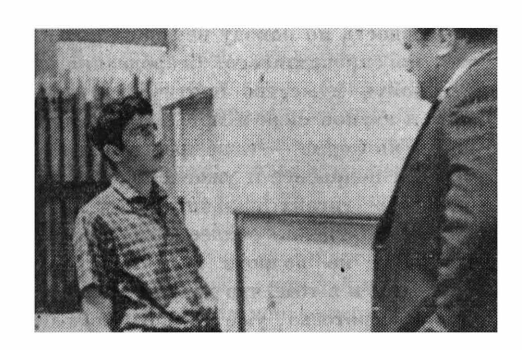
«Пекари»



«Кувшин»

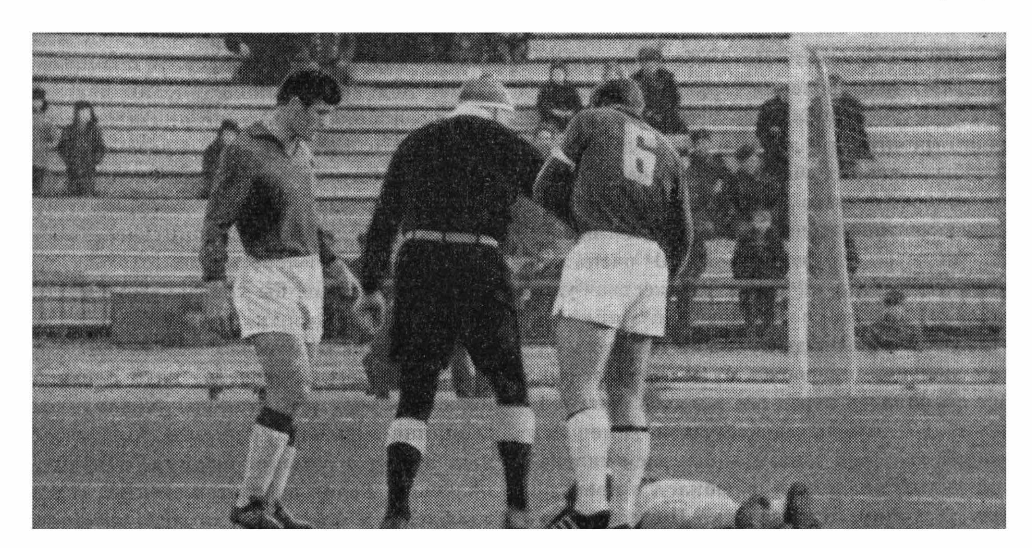


«Мужской хор»

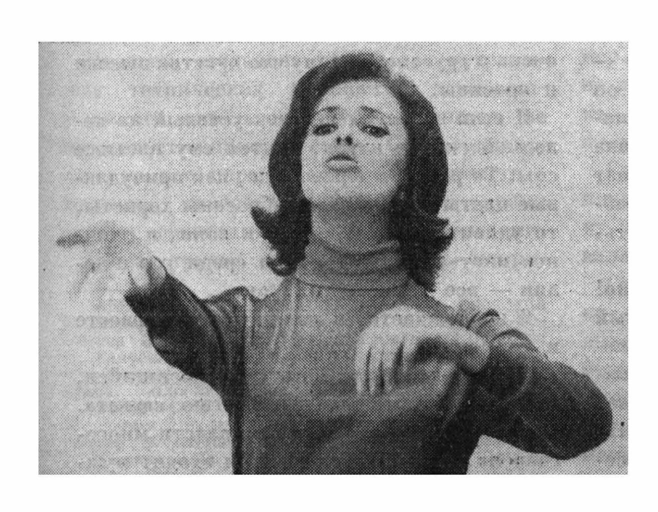




«Серенада»



«Футбол без мяча»



«Мужской хор»

нет, этого ему не пережить. По складу своему он должен бы разделить это общее участие к попавшему в беду товарищу, выпить с ними вина и разбить этот проклятый кувшин всем на радость и облегчение. Но раздражение так велико, что берет его в плен. И хозяин выгоняет веселых друзей, нечеловеческими усилиями выталкивает кувшин со двора, тот разбивается вдребезги — и мастер свободен, но уже никому не весело. Кувшин разбит «по злобé», вещь не принесена в жертву человеку, просто он «с сердцем не смогся», как говорят. Пожалейте хозяина. Этого он себе не простит. Не разбитого кувшина. Нет. А озлобления сердца своего.

Чтобы не озлоблялось сердце, говорят, надо стремиться к добру и справедливости. Вот был такой случай, рассказывают дальше авторы нашего коллективного фильма, человек-гигант заведовал чем-то на стройке, кажется, сантехникой. И очень уж эффектно стоял он среди множества унитазов. И был по-своему влюблен в прекрасную учетчицу. Он для нее каждый день одним пальцем открывал бутылку боржома. Все склонялось перед его могучей фигурой, и ни одна мысль не нарушала каменного спокойствия его черт. Но появился маленький хилый мальчик и влюбился в прекрасную учетчицу. Что делать? Пожать мальчику руку так, чтоб он взвыл от боли, и увести красавицу. Но мальчик неожиданно дает пощечину великану. Что делать? Опустить ладонь на голову мальчика — и тот уже не поднимется никогда. Но он поднимается... Когда я смотрела «Серенаду», так называется эта новелла, сначала было неловко и стыдно. Когда избивают слабого да еще показывают побои подробно — очень стыдно и противно. И вмешаться нельзя — экран!

Но как все *потом* стало весело и смешно! Потому что перед нами был волшебный мальчик — он каждый раз воскресал и методично, спокойно, с достоинством, не из-за угла, а честно предупредив противника, вновь и вновь давал ему пощечину. По существу, понятно, почему стало так весело — радость по поводу неуязвимости слабого, но справедливого. Стародавняя мечта — найти мужество противостоять грубости и глупой силе и при этом не погибнуть. А по форме — тоже чрезвычайно просто. Чем подробнее и ужаснее каждый раз «убивает» гигант мальчика, тем веселее для нас появление заклеенного, перебинтованного, но бодрого и живого героя. Секрет еще и в том, что драка идет настоящая, без гротеска, уже предсказывающего счастливый конец.

Мальчик добился своего. Гигант стал нервничать, избегать встреч, а под конец просто обратился в бегство. А в финале он стоял под градом пощечин, не двигаясь, и у него появилось л и ц о. Он не сопротивлялся и был счастлив. Глаза грустные, улыбка... Он из истукана превратился в человека — и вдруг пропал даже его гигантизм. Это было лицо беззащитного, робкого, хорошего человека.

Я не удивилась бы теперь, увидев его на спевке, среди десятка мужчин. Среди тех, кто показан в новелле «Мужской хор». Дождь, слякоть, сырость, клуб в бывшей церкви — все это куда-то уходит, когда женщина-дирижер с тонким одухотворенным лицом и глазами мадонны взмахивает палочкой. Грани возрастов стерты, они все влюблены в нее. И когда засыпающий на скамье старец и юнец, едва входящий в жизнь, серьезно и торжественно поют: «Убей — или дай мне жить»,— смешно очень и грустно, потому что чувства высоки и красивы.

И если задремал человек усталый на холодной скамье клуба, снятся ему цветные сны. То райское дерево, где, как причудливые цветы на ветках, разбросаны хористы, то удивительная коляска, и кони, и длинное платье, и мчатся они среди гор и долин — все хористы и... она.

И пробуждается в людях мечта о красоте и гармонии.

Но есть в фильме момент, относящийся, казалось бы, только к развитию сюжета. Когда налажен хор и все во власти многоголосия, открывается дверь и входит муж-

чина. И сразу обрывается пение, но не резко, а как если бы в граммофоне кончился завод — таким умирающим звуком расстроившегося инструмента заканчивается пение. Она уходит — и возвращаются болезни и заботы, бесконечный дождь, сырой клуб, сломанные скамейки, серый, неприютный пейзаж. И все расходятся, проклиная в сердце «Убей — или дай мне жить».

А для меня приход неизвестного мужчины, опять же по загадочной многослойной ассоциативности фильма, становится главным в картине. Женщина обернулась. Ни восторга, ни удивления не было на лице у нее — и вошедший не сказал ни слова. Но она попрощалась с хористами, всем подарив улыбку отсутствующего уже здесь человека. И несколько секунд он помогал ей одеться. Сначала он взял зонтик, какие-то вещи, сумочку, кажется, этого я не помню. Потом помогал надеть пальто. Но эти вещи мешали. Он отдал женщине их подержать, что-то оставив у себя, и не торжественно, а буднично и привычно помог ей надеть пальто. Потом эти вещи снова вроде бы перекочевали к нему. Это кусочек привычного быта, сутолока вещей в руках, полное отсутствие романтической темы в секундном общении персонажей рассказали мне о том, что эти двое — один человек. Наверное, они сами не думают о любви своей и не говорят о ней, потому что она постоянно с ними. Он не подумал: «Я сейчас подам ей пальто». Он просто его подал. Потом она взяла его под руку, тоже привычным жестом, как поправляют выбившуюся прядь волос. И они ушли. За эти секунды я увидела большой фильм о двух красивых любовью своей людях.

Весь фильм целиком для них. Для них заблудился трамвай, для них забивали голы, для них был разбит кувшин, для них разрушалось лживое право сильного в «Серенаде», для них пели «Убей — или дай мне жить».

Людмила Пэк

Новое прочтение сказки

Человек, создатель множества остроумных технических новшеств, даже научившись летать на другие планеты, не перестанет сочинять сказки. Сказка рождалась во все поры и изменялась вместе с жизнью, своеобразно обозначая время своими сюжетами, предметами-образами.

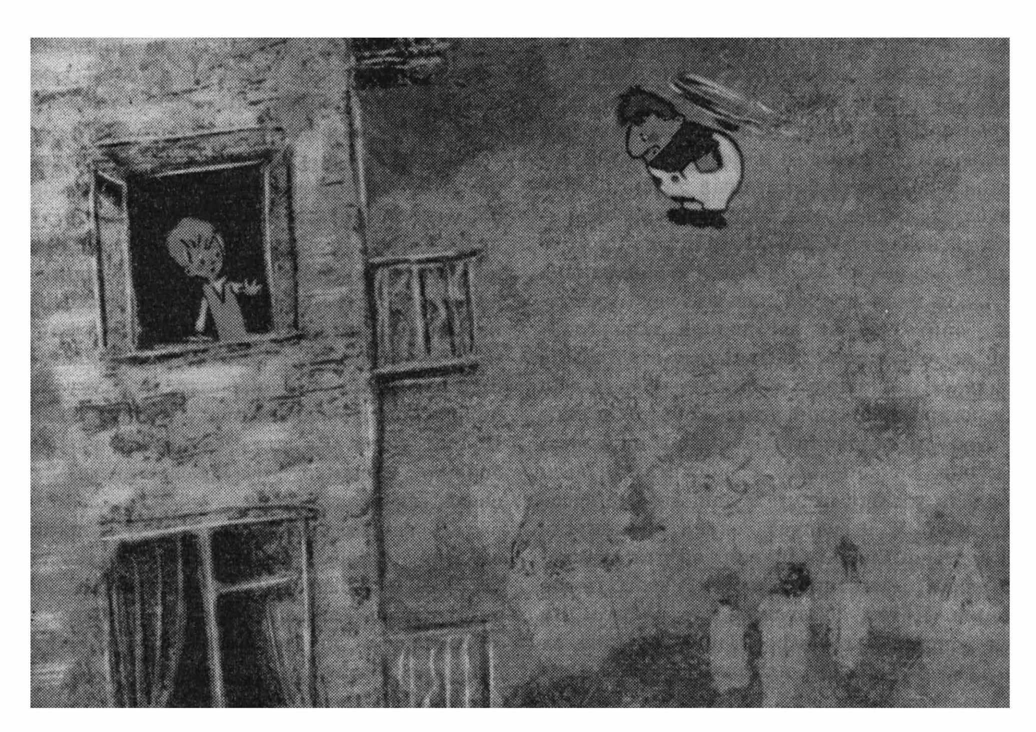
Сейчас трудно представить себе, например, что Красная Шапочка летит к бабушке на вертолете. Но родись «Красная Шапочка» сегодня, в ней вполне мог быть использован и такой вид транспорта.

Сказка всегда обобщала наблюдения, почерпнутые в жизни, облекая их в оболочку индивидуального случая, зашифровывала в нем иносказание, аллегорию.

Современная мультипликационная сказка обогатила свою литературную прародительницу еще более сложной системой переносных смыслов. И с присущей мультипликации условностью пластического образа стала полнее переносить на экран намеренное неразличение одушевленных и неодушевленных предметов.

«МАЛЫШ И КАРЛСОН». Автор сценария Б. Ларин (по мотивам сказки А. Линдгрен). Режиссер Б. Степанцев. Художники-постановщики А. Савченко, Ю. Бутырин. Оператор М. Друян. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1968.

«КАРЛСОН ВЕРНУЛСЯ». Автор сценария Б. Ларин (по мотивам сказки А. Линдгрен). Режиссер Б. Степанцев. Художники-постановщики А. Савченко, Ю. Бутырин. Оператор М. Друян. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1970.



«Малыш и Карлсон»

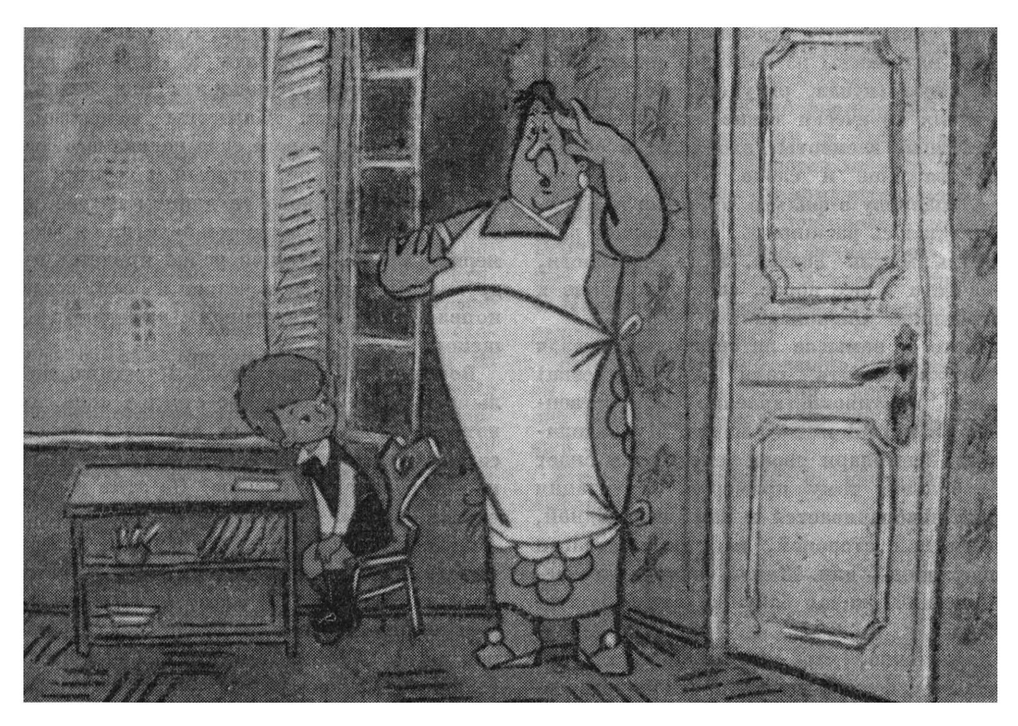
В мультипликационной экранизации сказки были бо́льшие и меньшие удачи.

Сказка, по которой сделана картина «Малыш и Карлсон», написана шведской писательницей Астрид Анной Эмилией Линдгрен в 1955 году. Выпустив книжку «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», автор не собиралась ее продолжать. Но когда года через два-три стали появляться переводы сказки на различные европейские языки (на русский в 1957 году), успех у читателей заставил писательницу досказать историю Малыша и Карлсона. Переиздавалась книга уже с продолжением. В Московском театре сатиры по ней был поставлен спектакль.

В условиях такой популярности успех фильма мог быть обеспечен то́лько новым прочтением сказки. И действительно, перечитывая ее сегодня, уже после просмотра фильма, по-иному видишь и ощущаешь в ней некую «мерцательную» поэтику такого, казалось бы, малопоэтичного образа, как «моторизированный» герой. Фильм придал ему ту положительную активность, благодаря которой литературный персонаж стал восприниматься в новом измерении, сохранив при этом свою исходную сказочную «оболочку».

В самый обыкновенный дом, к самому обыкновенному Малышу через окно прилетел необыкновенный человечек с пропеллером за спиной.

И в книге и в фильме он появляется в момент горькой рефлексии Малыша. Когда «быть малышом не доставляло никакой радости», когда ничего не ладилось и все шло вкривь и вкось. В фильм Карлсон вводится иначе, его появление оценивается как исключительная ситуация в обычной жизни Малыша. В связи с этим меняется трактовка его образа. Прежде всего — внешняя, но больше всего — сущностная.



«Карлсон вернулся»

Авторы картины, приняв в целом графический облик Карлсона, созданный шведским художником Илуном Викландом, «овзрослили» его. Сделали несколько старше. От этого выпуклее стал контраст между лицом «мужчины в самом расцвете сил» (автохарактеристика Карлсона) с вихрастой рыжей шевелюрой и его готовностью пошалить, «немножко поразвлечься». Но в поведении экранного Карлсона заключена и его независимость от литературного, а значит, и живущего в рисунках Викланда прототипа.

Проделки человечка с пропеллером за спиной напоминают в фильме скорее лукавую игру взрослого с ребенком, в которой скрытно заложены дидактические элементы. Для этого в картину введена в неразрывном единстве с внешним образом и поведением персонажа одна из основных смысловых его окрасок — голос. Василию Ливанову, озвучивавшему Карлсона, присуща тончайшая художественная рассчитанность, взвешенность, необходимость каждого речевого акцента в характеристике его героя. Голос артиста искусно вопрошает и провоцирует, грустит и мечтает, утверждает и отрицает.

Слушая Ливанова— Карлсона, неминуемо вспоминаешь те сомнения, через которые прошли художники-мультипликаторы (наши и зарубежные) на пути становления этого вида искусства. Зашифровывать ли сюжет мультфильма в самом действии, не дополняя его словом? Или сопровождать действие закадровым голосом? Не разрушит ли диалог условность рисованного или кукольного персонажа? Сегодня уже очевидно, что в мультфильме слово может быть использовано даже как внутренняя доминанта идейного построения образа. И при этом могут не нарушаться законы услов-

ности, связанные с особенностями, спецификой материала, из которого создан данный образ (кукла, рисунок). Более того, соединяя творчески такие отдельные экспрессивные элементы, входящие в образ, как движение и слово (голос актера), Б. Степанцеву в фильме «Малыш и Карлсон» удалось расширить, еще полнее развернуть мысль сказки. И, в частности, привнести в нее новое, свое отношение к «машинной цивилизации».

Часто в замысле литературных сказок (стоит вспомнить хотя бы Андерсена) лежит противопоставление «естественного» и механического начал. Мультипликация благодаря своей специфике знает еще больше тому примеров. Технизация в ней поворачивается к нам своей одной, предметной стороной, как бы предлагая выбор: или — или. Живой соловей или механический, живая бабушка или бабушка-робот.

Характерно, что и Астрид Линдгрен тоже не избежала такого противопоставления: безобидный живой щенок — шкодливый Карлсон. В книге Карлсон делает все, чтобы продемонстрировать, как опасно было бы мальчишке дать собственный пропеллер за спину: летает по комнате, разбивает люстру и т. п. При этом книжный Карлсон противоборствует мечте Малыша о щенке по-иному, чем экранный Карлсон. Первый уверен в своем «механическом» преимуществе: «Я куда лучше, чем собака»,— говорит он и тут же с «механическим» эгоизмом добавляет: «Если тебе подарят конфеты, по-моему, ты их должен отдать мне». В фильме Б. Степанцева акцент перенесен. Карлсон — Ливанов как бы играет в лакомку: «Тебе подарят пирог с восьмью свечками? Лучше бы восемь пирогов с одной свечкой». У Карлсона здесь свой расчет: Малыш не весел в день своего рождения — его нужно расшевелить. Карлсон активен и такой же активности ждет от Малыша. Поэтому вместо уверенности — предостерегающее, вопрошающее восклицание: «Ведь я куда лучше собаки!»

С точки зрения фильма, Карлсона нельзя подарить или получить в подарок, как можно, например, подарить или самому получить щенка. Карлсоны возникают, появляются на пороге едва познанного, но угадываемого мира, который находится за пределами реального (в данном случае за окном). Это не больше чем заветная и эфемерная мечта, которая робко прячется от других. И наконец исчезает совсем, когда появляется естественная реальность — щенок.

Вот почему после ухода Карлсона Малыш одиноко и печально стоит у окна, из которого видны острые верхушки крыш соседних домов. Неизвестно, живут ли на тех крышах Карлсоны? На этом и кончается фильм.

Отлет Карлсона в книге не таит в себе ничего драматического. Малыш едет на лето к бабушке. А пока, наклонившись к корзинке со щенком, гладит его: «Доброй ночи, Бимбо! Спи спокойно». Здесь выбор иной. Здесь развенчана мечта о крылатых Карлсонах. На этом кончается книга.

И книга и фильм о «Карлсоне, который живет на крыше» имеют продолжение. Новый фильм Б. Степанцева «Карлсон вернулся» сделан ближе к первоисточнику, без той дистанции, которая так ощутима в «Малыше и Карлсоне». Во второй серии предметом художественного изображения становятся в основном шалости Карлсона, а художественным методом — пародия.

Этот литературный жанр «событий (образов) наизнанку», конечно, имеет право на существование в мультипликации. Но, подчинившись законам пародии, авторы изменяют своей первичной трактовке Карлсона. Он возвращается к Малышу как бы в новом качестве. Теперь все его проделки — каскад гэгов, вполне остроумных и смешных, но гэгов. Этому способствует еще и то, что центр тяжести в фильме переносится с Карлсона на фрекен Борк — воспитательницу Малыша.

Образ фрекен Борк — как называет ее Карлсон, «домомучительницы» — озву-

чивает Фаина Раневская. Воспринимаемая самостоятельно, фрекен Борк обладает чертами пародии — развенчивающего двойника,— но уже по отношению к образу, созданному той же Ф. Раневской в игровом фильме «Весна». Но, как это ни парадоксально, именно благодаря таланту артистки образ фрекен в мультипликационном фильме выплескивается за рамки жанра пародии, разрушает дистанцию условности, превращаясь в простое подражание самой Раневской. Как некогда в «Весне» «сходила с ума» при виде похожих друг на друга Никитиной — Шатровой (Л. Орлова) энергичная дама «третьей молодости» Маргарита Львовна, так «сходит с ума» та же Раневская — фрекен при появлении-исчезновении Карлсона. У мультипликационной фрекен Борк сохранено даже внешнее тождество с Маргаритой Львовной: бантики, завитушки, нелепо кокетливое поведение. Не говоря уже об интонационной гамме диалогов с Карлсоном и Малышом.

Таким образом, Карлсон на этот раз соподчинен образу «домомучительницы» и трансформирован в домашнего гномика. Вернувшийся Карлсон беднее того, который явился Малышу в первом фильме. У Мечты (Карлсона) крылья перевязаны, если не подрезаны.

Впрочем, не столь важно, чем являются Карлсоны в жизни, сколько — чем они являются для жизни. Об этом первый фильм.

Жаль, что второй не продолжил эту мысль.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

К СЪЕМКАМ НОВОЙ ЦВЕТНОЙ широкоформатной картины «Север. Юг. Восток. Запад» приступил на студии «Мосфильм» кинорежиссер Ефим Дзиган. Сценарий написан им совместно с Вадимом Кожевниковым.

«Фильм наш посвящается пограничникам,— говорит Е. Дзиган,— но в нем речь пойдет не о каком-то конкретном случае на определенном участке границы. Нам хочется раскрыть эту тему масштабно, придав ей героико-эпическое звучание. Одна из сюжетных линий связана с поисками нарушителей, в которых принимают участие тысячи людей — пограничники, сотрудники государственной безопасности, милиция, отряды содействия, используется множество кораблей, автомашин, вертолетов. Другая сюжетная линия отражает то, что происходит сегодня за рубежом, раскрывает мощь стран Варшавского договора, противопоставленную агрессивным планам НАТО. Фильм будет состоять из ряда киноновелл, действие которых происходит на всех границах нашей страны. Их объединяет мысль о неприкосновенности рубежей нашей Родины, о верности советских людей своему долгу. Я считаю, что исследование характера народа, психологии масс не менее важная задача для искусства, чем раскрытие внутреннего мира одного человека. Массовый героизм пограничников, их мужество и моральная стойкость — вот что интересует нас больше всего».

●

ВАЛЕНТИНА ТЕЛИЧКИНА снимается в главной роли в фильме «Память», который ставит на «Ленфильме» молодой режиссер Юрий Рогов. Действие происходит в первые годы революции в деревне. Фильм расскажет, как из забитой и темной крестьянки Анна Дронова, роль которой играет Теличкина, вырастает в пламенную коммунистку, первого председателя сельсовета.

●

НИКОЛАЙ КРЮЧКОВ ИГРАЕТ роль старого боцмана Помпея Карасева в фильме «Морская душа», который ставит один из старейших советских режиссеров В. Журавлев. Моряк призыва 1904 года, Помпей Карасев в дни Великой Отечественной войны не может остаться в тылу и добивается, чтобы его послали на фронт — на защиту родной Одессы.



На киностудиях страны

Андрей Зоркий

Таджикская тетрадь

Дорога из Душанбе, пробежав по зеленому пригороду и скучным ближним холмам, выносит автобус к началу долины. Дорога, размахнувшись, выкатывает автобус, как бутса футбольный мяч. Но мяч этот влетает не на стандартный прямоугольник поля, а в нежно-зеленую и светло-коричневую, солнечную, по-утреннему прохладную и свежую Гиссарскую долину.

Рядом по камням гремит вполголоса быстрая мутная Душанбинка. А сама долина, как плавная, широкая река, течет между двумя цепями гор.

Утро. Апрель. А через два дня уже настанет май.

Розовые дома и зелень. Серые камни и красные пятна маков. Светлые стволы и бутылочная листва тополей. Мокрые ишаки у арыков. Земля, распаханная до самых гор, в зеленых всходах хлопчатника. Земля мягко-коричневая после ливня. Деревья отбрасывают на асфальт шоссе густую, словно пролившуюся из листвы тень. А в полях эта тень от старых, морщинистых абрикосовых деревьев, от яблонь и тутовника легка и орнаментальна. Узоры лежат на земле. Те же узоры, что встречаешь на таджикской национальной одежде.

Вдоль шоссе с кетменями, вскинутыми на плечи, бредут старики. Зеленые, черные, голубые халаты опоясаны цветастыми платками. Женщины в ярких сарафанах и белых платках-покрывалах, присев на корточки, укрылись в тени тополей. Становится жарче.

Как ярчайшие цветы, люди разбрелись по бороздам хлопковых полей, по зелени садов и виноградников, по глиняным лабиринтам улочек и дворов кишлаков. Это настоящий праздник красок, узоров, красивой, удобной, привычной и ребенку и старику, гармонирующей с природой национальной одежды. И если долго-долго смотреть из окна автобуса, то хлопковые поля начинают сливаться в одну-единственную огромную светлую Землю, а по ней диковинным радужным орнаментом рассыпаются люди-цветы. И рождается новый, самый красивый и необъятный узор — весенняя Гиссарская долина, Таджикистан.

...Я еду в Регар на съемки документального фильма.

●

В таджикских документальных лентах, которые в разные годы мне доводилось видеть, я почти не встречал радующей

глаза схожести природы с ее изображением. Черно-белый кинематограф безжалостно сдирает радужные краски Таджикистана и никакой тонкостью, графичностью изображения не может восполнить этой потери. Цветной очень часто забирается намного дальше, чем этого требует природа. Получается пестрее, элементарнее и грубее реальности. Самое трудное и прекрасное — почувствовать и увидеть в меру.

Редко замечает кино (особенно игровое) великолепную живописность не новых, не извлеченных специально из заветных сундуков одежд, а одежд, хорошо и добро послуживших человеку и не утративших красоты под дождем и палящим солнцем. Редко кинокамера таджикских операторов повторяет и удивительную пластичность, которая свойственна здесь людям, сидят ли они просто в тени деревьев или под навесом чайханы, работают ли в поле или возвращаются домой.

Мелочи? Нет, возможность увидеть то же самое, но красивее, выразительнее, ближе к натуре.

Между луковым полем и гераневым

Мы сидим между луковым полем и гераневым, примостившись на софе, покрытой ковровыми дорожками. В ожидании двух хлопковых сеялок пьем зеленый чай. Сеялки нужны для того, чтобы можно было снять кадры посева хлопка — не «уходящий объект», а уже ушедший — сев закончился до того, как был запущен фильм. Вместе с нами на софе пьют чай узбеки. В колхозе имени Ленина Регарского района работают дети и внуки переселенцев из Ферганы. Об одной из таких семей и должен рассказать фильм. 40 лет назад переселился сюда дехканин-узбек Тоиб Туйчиев. Были здесь тогда непроходимые болота — тугаи. Рос камыш 5—6 метров в высоту. Ни одного дерева. Даже палки нельзя было найти. Сейчас Регар окружили сады, виноградники, хлопковые и гераневые поля.

Сегодня в колхозе больше квалифицированных специалистов сельского хозяйства, чем их было до революции во всей Средней Азии. В одной семье старого Тоиба Туйчиева вон их сколько:

старший сын Толиб — колхозный шофер и тракторист;

Мурод — главный инженер колхоза;

Хусанджан — тракторист;

Мамадали — тракторист;

Хасанджан — главный инженер отдела сельского хозяйства Регарского райисполкома;

а шестой сын Эсенали — студент V курса физико-математического факультета Пединститута;

и две дочки Тоиба: Зурахан — колхозница и Нуриниссо — колхозница и заочница института.

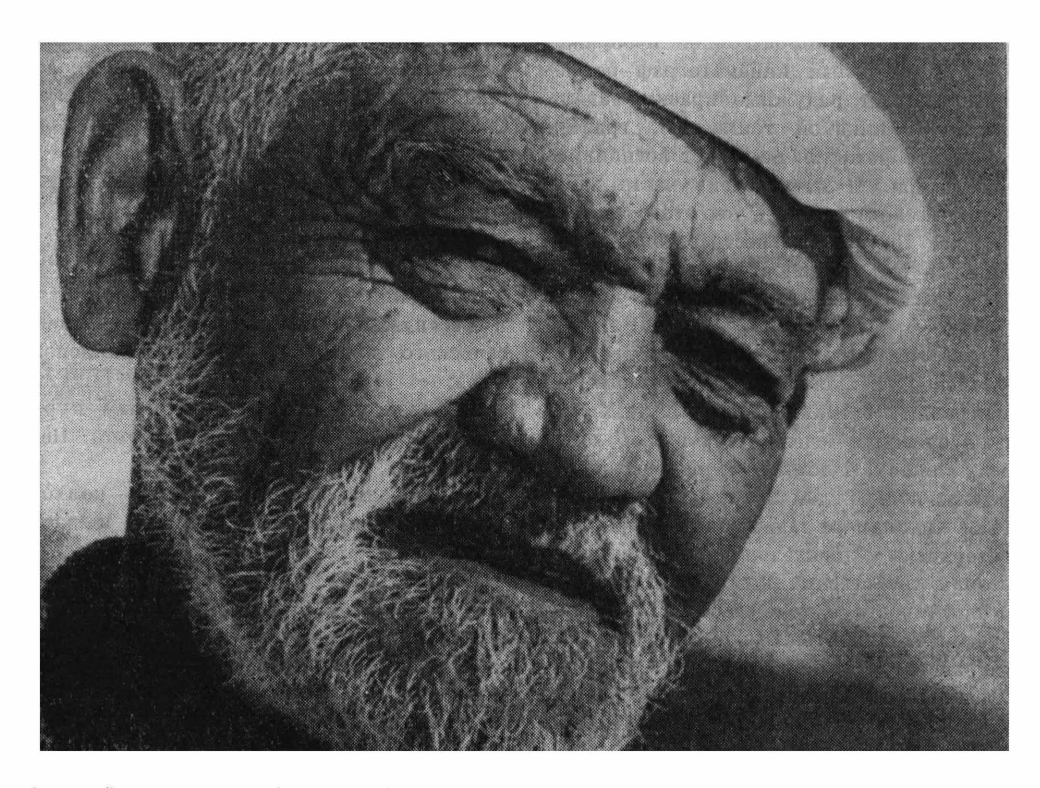
Вот обо всем этом, вернее, о чем-то одном, самом главном, и должен рассказать документальный фильм.

Колхоз, в котором работают Тоиб Туйчиев и его дети, кроме хлопка выращивает герань, из которой получают масло — ценнейшее сырье для парфюмерной промышленности. Всего 5 хозяйств в республике разводят герань. Это очень трудоемкая работа. 100 000 ростков герани высаживают на каждом гектаре. И все вручную. И каждый надо полить из лейки. А со стороны посмотришь — красиво и только. «Гераневое поле» — звучит романтично. И нежный запах витает над всходами, перелетает через арык к нашему достархану.

Сегодня хроникеры снимут всего несколько метров 10-минутного киноочерка. Пожалуй, читателей не устроят такие темпы, перенесенные в наше повествование. Поэтому я расскажу сейчас о другом фильме, снимавшемся здесь же, в Регарском районе.

Джура Саркор и Хикмат Латипов

«Джура Саркор» — вторая картина Маргариты Касымовой. А сама она — первая таджичка режиссер художественных фильмов.



«Джура Саркор». В роли Джуры Х. Латипов

Фильм (по мотивам повести А. Сидки) рассказывает о старике хлопкоробе. Джура Саркор давно дожил до пенсионного возраста, но, как прежде, деятелен, неугомонен. Он вникает (порой без всякого приглашения) во все обстоятельства жизни колхоза, увлеченно берется и за свои дела и вовсе за чужие, упрямо настаивает на своем и не слишком-то считается с авторитетом раиса. Мудрец, острослов, упрямец и чуточку деспот, а если собрать воедино все черты — с т а р и к, фигура по-особенному примечательная и почитаемая в Средней Азии.

Но в среднеазиатском кино таким старикам, традиционным персонажам комедий, не слишком везет. Фильм Маргариты Касымовой выгодно отличают от уже знакомых примеров два момента. Во-первых, стремление режиссера изобразительно и интонационно выстроить рассказ, как по-настоящему реальную картину жизни. И, во-вторых и в главных, исполнение роли Джуры народным артистом Узбекской ССР Хикматом Латиповым.

Нет, он хорош не в отыгрывании предложенных кинодраматургом ситуаций. В самих ситуациях как раз есть большая доля кинематографической традиционности. По сценарию Джура мудр, как сама агрономия и метеослужба, и ему рано еще уходить на покой. Джура может еще принести немало пользы, но и ему, в свою очередь, следует избавиться от ряда досадных недостатков. А вообще стариков надо уважать и беречь.

Я чуточку утрирую, но именно таков сюжет во всей своей ясной бесспорности.

Латипов выполнил это задание, но сверх него он выразил то, что в сценарии было лишь слабым намеком.

Латипов — Джура хорош сам по себе, своей жизнью на экране, каждой ее достовернейшей минутой: когда хозяйничает он в саду, бережно, по-крестьянски касаясь ветвей яблонь; когда задумывается, смуглой, натруженной ладонью потирая седой ежик волос; когда улыбается, глядя на детей; когда грустит — жизнь-то уже почти прожита; когда едет по делам на ослике, степенно и уморительно важно, влитой в седло,— и весь кинокадр сразу расцветает узором доподлинной таджикской жизни...

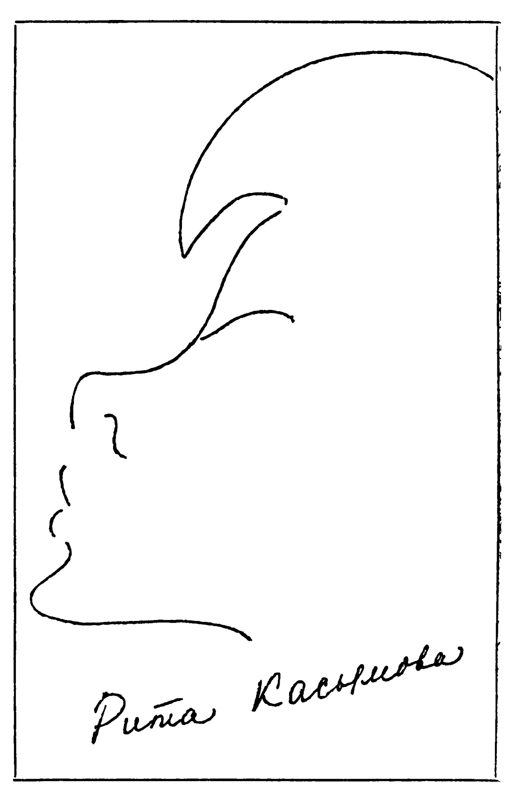
Есть у больших актеров это свойство — вносить в фильм, в заданную сценаристом партию массу «непредвиденного», того, что становится плотью образа, что подсказывается мудростью и жизненностью их таланта и что порой оказывается богаче и значительнее мерок самого фильма.

Латипов сыграл не только этого старика — он сыграл носителя народных начал жизни, показал в своем герое нерасторжимую связь крестьянина и земли — показал абсолютно достоверно, как Евгений Лебедев показал старика молдаванина в «Последнем месяце осени». Не схожесть сюжетов, а нечто более глубокое — народный, во всех оттенках верно понятый и почувствованный национальный характер — сближает этих крестьян с разных краев земли. И такая же правда коснулась и этого фильма. Вот почему «Джура Саркор» представляется мне, несмотря на скромность сценария, свежим словом в таджикском кинематографе.

Новый фильм Маргариты Касымовой

В саду киностудии мы разговаривали с Ритой Касымовой. Я только что прочел сценарий «За поворотом», а Касымова провела сегодня по нему первую съемку будущего фильма.

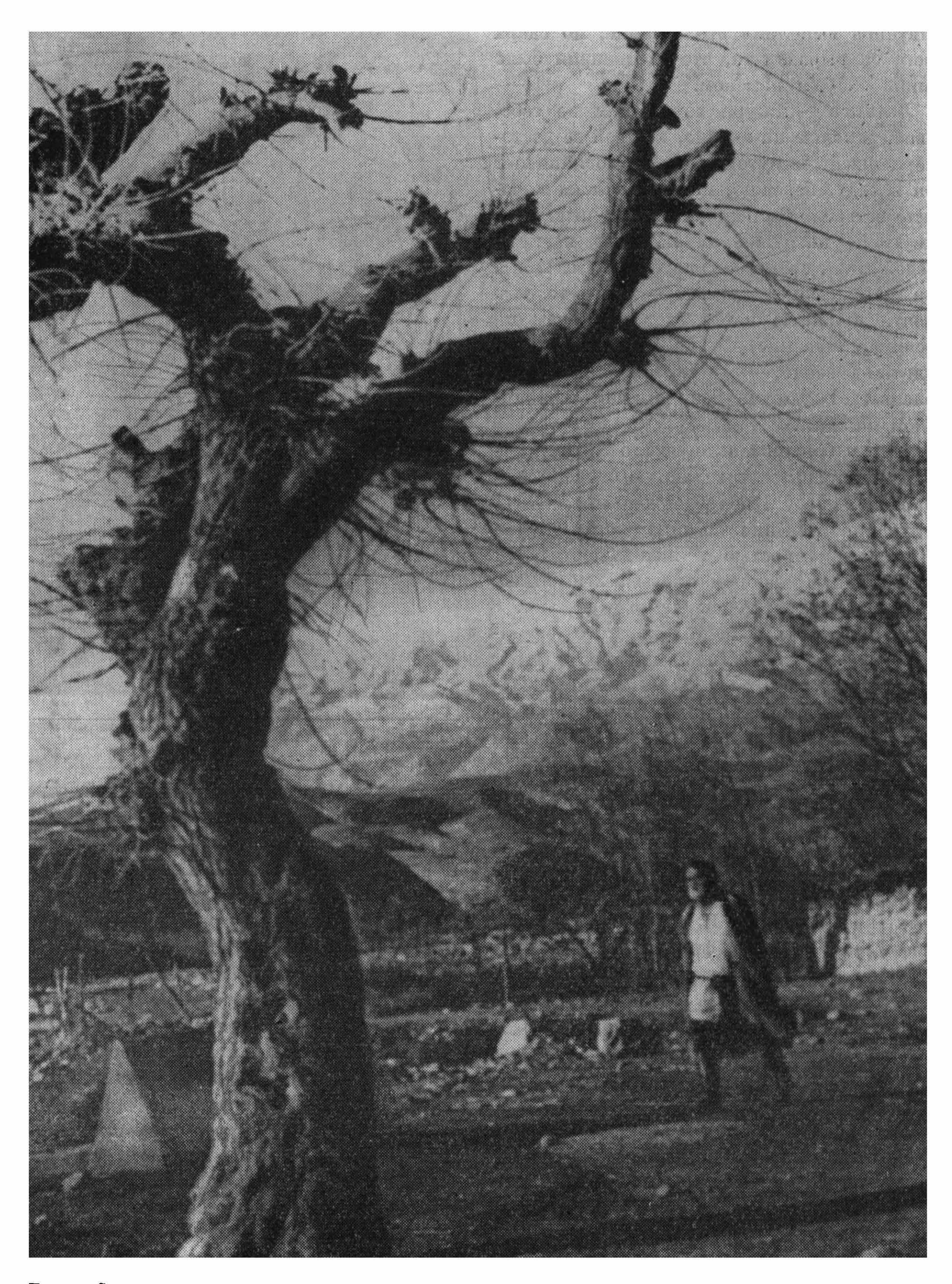
(Сценарий написали молодые драматурги—душанбинец С. Джурабаев и москвич



Автошарж

Б. Носик. Многое в нем может показаться не раз уже виденным на экране и традиционным в драматургии. И само обращение к профессии шоферов, и сюжет, разворачивающийся на трудных горных трассах, где мужает, взрослеет юный герой фильма Шариф. Его друзья, среди которых смелый и азартный Садык, претерпевший жизненное крушение, милая, с несложившейся судьбой Фарида — в разных вариантах мы видели таких героев не раз. Но за поворотом знакомых ситуаций сценария я почувствовал и более пристальный взгляд сценаристов, их стремление глубже осмыслить конфликт и сквозь традиционные кинематографические представления пробиться к жизненной правде.)

— Мне кажется,— говорила Рита,— есть одна общая черта в этом новом моем фильме и в предыдущих. Формирование



«Джура Саркор»

подростка («Лето 43-го года»), год жизни старика Джуры, наполненный хлопотами и тревогами, и теперь «За поворотом» — становление характера героя. Все это короткие отрезки жизни людей, в которых происходит изменение, сдвиг или становление хотя бы какой-то одной существенной черты в героях. Мне нравится, что и в новой работе мне предстоит показать маленькую группу людей, связанных одной мужественной опасной профессией и неписаными законами шоферской дружбы. Это позволит пристальнее исследовать характеры. Нам не хотелось бы проставлять на наших героях непререкаемые знаки «плюс» или «минус». Ведь даже Садык, повинный в гибели товарища, не закоренелый в пороках человек. В нем много душевной открытости, в нем есть настоящая шоферская храбрость, ведь и за своим «левым заработком» он гонится, рискуя каждый день сорваться с кручи. Драматическая линия Садыка в фильме — это именно каждодневный риск, но без какой бы то ни было высокой цели. Лишь в ту минуту, когда вместе с машиной он полетел в пропасть и чудом спасся, может быть, впервые он ощутил подлинную цену жизни. И в каждом из героев мы хотим проследить — в каждом случае разный — момент душевного поворота.

Я спросил у Маргариты Касымовой, как это положено журналисту, приехавшему в другую республику, в чем видит она национальные черты своего будущего фильма.

— Я глубоко убеждена в том, что выражение национального через «экзотические приметы» жизни, через обычаи и неповторимый колорит — это сегодня пустой звук. За пятьдесят с лишним лет жизнь, естественно, очень многое сблизила в судьбах, в нравственных и моральных устоях всех наших народов. Национальное не потускнело, но в нем доминируют теперь другие черты. Те, что возникли, как отражение нашего нового образа жизни, нашего нового понимания правды, добра, справедливости.

Применительно к фильму «За поворотом»? Есть у таджиков очень хороший обычай — хошар. Когда человек попадает в беду, все собираются, строят ему дом. Так и у горных шоферов. Только «дом» для них — это постоянное чувство товарищества, это километры опаснейших дорог, которые только и можно пройти вместе, зная, что и впереди и за спиной у тебя не только крутые повороты, пропасти и обвалы, но обязательно надежные друзья.

Кстати, и сам выбор профессии кногероев отражает особенность жизни Таджикистана. Мы горная страна. Автомобильных трасс у нас больше, чем железных дорог. Поэтому шофер и попутчик, встречающиеся друг с другом на многих и многих дорогах,— это вполне современная примета национальной жизни.

Проблемы приключенческого фильма

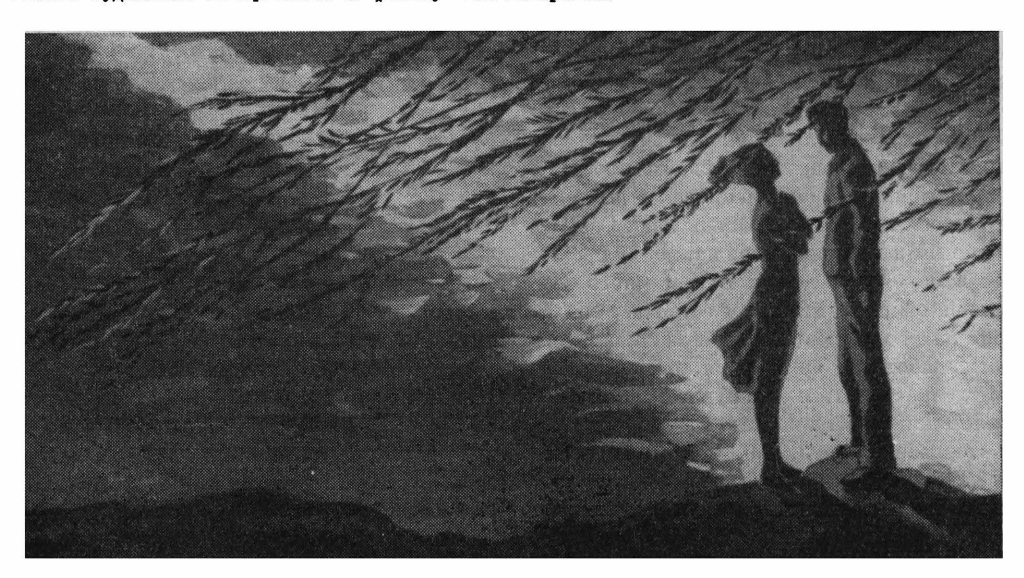
Я посмотрел на днях два таджикских приключенческих фильма. «Разоблачение» Т. Сабирова и «Встречу у старой мечети» С. Хамидова. Молодые мастера овладели профессиональной техникой жанра. Но достоинства и недостатки их картин еще, так сказать, родовые, расхожие в этом роде фильмов.

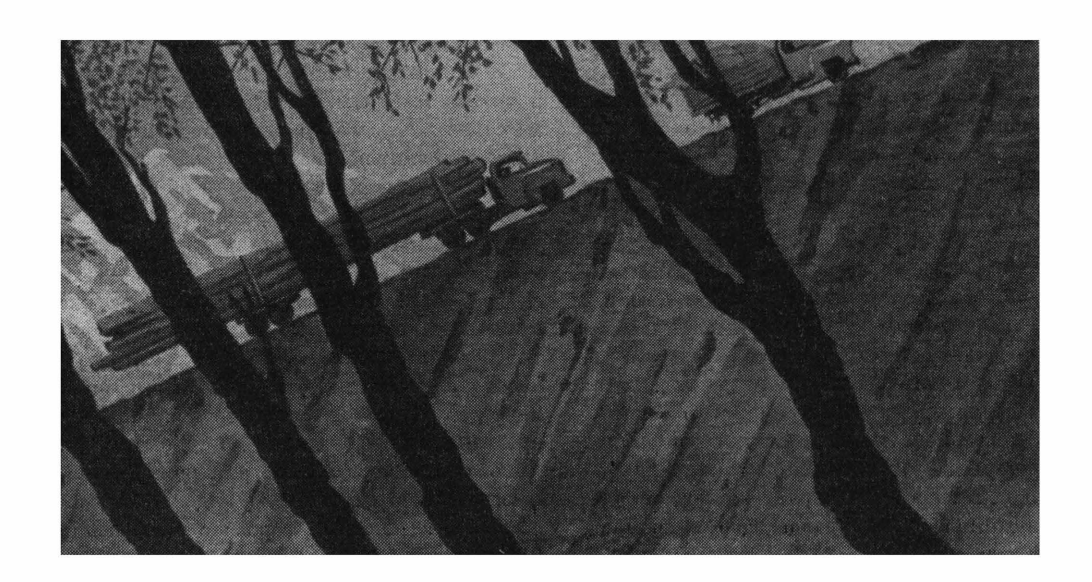
В «Разоблачении» пролог, сделанный в документальном стиле, настраивает нас на столь же достоверное, выверенное фактами и хроникой времени развитие сюжета. Но сердцевину картины (и об этом, помоему, отчетливее, определеннее надо было сказать М. Кушнирову, автору в целом верной рецензии «В рамках жанра».— «Искусство кино», № 7) составляют все же придуманные ситуации и перипетии, снятые в «завлекательной манере» приключенческих лент 30-х годов. Здесь и девушка, переодетая в юношу, с непременным отыгрышем этой ситуации в дальнейшем, и коварный английский разведчик, попадающий в красный отряд под видом проводника, и пленение героев с совершенно фантастическим их последующим освобож-

дением... И документализм пролога, заложенная в его основу фактическая история вступают в противоречие с теми эпизодами, где торжествует кинофантазирование. Вспомните такие разные ленты, как «Взрыв после полуночи» («Арменфильм»), «Один шанс из тысячи» (Одесская киностудия) и «Разведчики» (студия имени А. П. Довженко), чтобы убедиться, что это распространенный недостаток.

«Встреча у старой мечети» — фильм более цельный и убедительный. В нем есть

Эскизы художника В. Артыкова к фильму «За поворотом»





по крайней мере одна великолепная, самого высокого класса выдумка. Комсомолец киномеханик запирает в пустом кинотеатре басмача и заставляет его смотреть революционную кинохронику.

Покуда на страницах наших журналов (смотрите хотя бы прошлогоднюю дискуссию в «Советском экране») идет нескончаемо горячий спор, приемлем ли для нас жанр «вестерна»,—«вестерны» потихоньку снимают.

В этом жанре сделана, конечно, и «Встреча у старой мечети». Сквозь ткань совершенно иного смыслового содержания проглядывают и фигуры и классические ситуации «вестерна». Безвольный, опустившийся герой, который в критическую минуту обязательно тряхнет стариной и покажет свою силу. Его ловкие, смелые, хладнокровные партнеры. Женщина, чуть загадочная, обязательно с неустроенной личной жизнью, которая делит опасности наравне с мужчинами. Наконец, вся интрига, сжимающаяся в пружину вокруг одного узла (клад, зарытый в старой мечети) и нескольких решающих часов времени. Все это и разыграно в фильме — умело, со знанием дела, на настоящем профессиональном уровне.

Остается лишь спросить у самого себя: теряет ли фильм, вернее, сама жизнь, облекаясь в форму «вестерна»? Теряет, конечно. Как — за редчайшими исключениями — теряет в любом «вестерне». Ибо «вестерн» (особенно в современных его интерпретациях) достаточно условная и безразличная к содержанию форма. Представьте себе известный роман Б. Ясенского «Человек меняет кожу», «закрученный» на экране по принципу «вестерна». Это было бы явным снижением жизненной правды и самих драматургических возможностей, заложенных в книге...

Однако из признания известной ограниченности жанра не стоит делать, на мой взгляд, категорических выводов. Ведь, в конце концов, иной раз лучше снять крепкий, осмысленный «вестерн», чем разболтанный и невнятный фильм «по жизни».

Размышление о прозрачной стене

О Малике Сабировой, балерине, народной артистке Таджикской ССР, снимается сейчас на киностудии полнометражный фильм. Я не читал сценария, но видел, как танцует Сабирова. Видел ее и в прежних киноочерках. Там между балериной и экраном, между ликующей красотой ее танца и киноизображением — стена. Не глухая. Прозрачная. Позволяющая все увидеть и все-таки... не соприкоснуться.

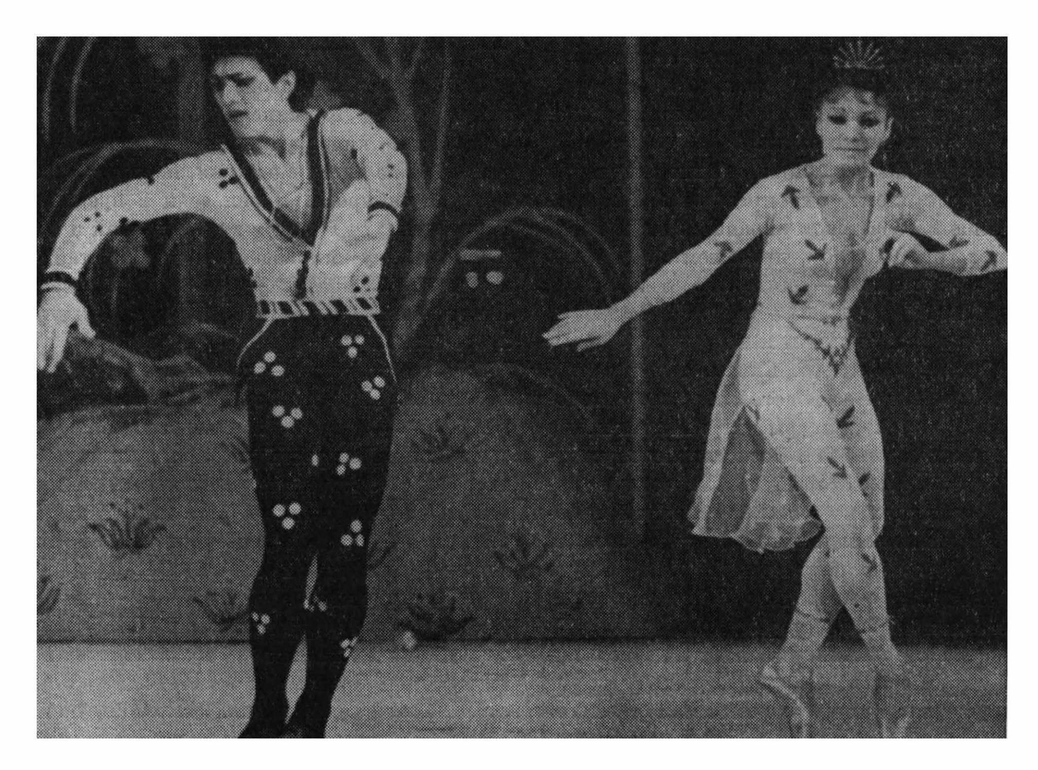
Прозрачная стена—это преломление прекрасного искусства в ординарном видении.

Как же передать жизнь балерины на сцене, как бесстрастные линзы кинообъектива слить с хрусталиками глаз художника? Я видел фильм о балетных классах «Сегодня — каждый день», снятый оператором Александром Антипенко, и знаю, что это возможно.

Вот об этом и разговариваем мы сейчас с Маликой. Сегодня 1 Мая. Праздник. И свободный день. Мы вместе с друзьями собрались на маленькой зеленой даче, почти в черте города. Здесь тенистый сад, журчащий арык, цепь снежных гор перед глазами, а совсем рядом шоссе, солнцепек, мчащиеся машины.

— Мне трудно говорить о «прозрачной стене»,— отвечает Малика.— Со сцены мы видим все по-другому. А когда я сама смотрю балет, у меня руки мокрые от волнения. Часто иду по улицам и ловлю себя: это балерина мимо прошла. Дети таджикские — мальчики и девочки — по природе очень танцевальные. У детей стопроцентная выворотность, знаете, когда нога может вот так. А это уже полдела, чтобы принять в балет.

Так вот о кино. Я думаю, оно не должно ни заменять собой, ни подминать под себя балет. Кино должно присутствовать. Продлевать балету жизнь. Уланова танцевала так, как танцуют раз в столетие. Вот — передать это «раз в столетие»... В кино должны запечатлеваться высокие моменты. Надо просто снять спектакль — в этом будет величие. Спектакль для балерины —



В балете «Лейли и Меджнун» танцуют М. Сабирова и М. Бурханов

приложение и отдача всех сил. Это верх. Это то, из-за чего живешь.

— А вы, Малика, любите больше танцевать или репетировать?

— Репетировать... Но и танцевать. Кстати, дело вовсе не в том, чтобы все в балете было показано красиво, элегантно. Надо снимать и потную, усталую репетицию. Когда люди и объясняются совсем не изящно, хоть и стоят на пуантах. Балет — очень тяжелый физический труд, и нечего этого стесняться. Можно показать, как артист по сто раз повторяет одно движение. Зритель увидит, что пять раз «круг» или «диагональ» — это всегда разное, а зато на сцене будет полет...

— Как вы относитесь вообще к кино? Не рассказывающему о балете?

— Честно? Мне очень редко нравятся фильмы. Редко они доходят до сердца. Очень люблю игру Смоктуновского. Я бы не сказала, что его Гамлет такой, каким я его вижу. Но актер убеждает, настаивая на своем. И, главное, он хочет сказать о чем-то самом большом. Он в искусстве своем никогда не мелкий, не поверхностный, как это часто бывает в кино.

Мне очень нравятся горы и природа Таджикистана и особенно люди, но меньше фильмы. Басмачи меня не волнуют. Конечно, возраст таджикского кино далек от зрелости. Я уверена, что все лучшее еще впереди.

Сотворение сказки

Редактор кинохроники Лина Григорьевна раскрыла ящик стола, выложила сверток и осторожно начала вынимать из него игрушки. Через минуту передо мной на столе стоит десяток светлых глиняных

зверят. «Подуйте, — протянула она мне одну игрушку.— Это же все свистульки».

— Откуда они? — спросил я у Лины Григорьевны.

— Это игрушки мастера Гафура Халилова из кишлака Вафои. Я получила их от режиссера Евгения Кузина не в подарок, а как официальную заявку на фильм. Осторожно, они не обожжены еще и не покрашены. А хотите прочитать сценарий? Об этом.

«Как завидно это умение: взять маленький, серый, воробьиный комочек глины и сделать так, чтобы он пел от радости... Глиняные игрушки со свистками археологи раскапывают в мертвых городах. Это древние зверята... Так и кажется, что по ночам зверята вспоминают этих ушедших в вечность детей».

Я читаю сценарий поэта Сергея Карнеева «Сотворение сказки». И каждый его зрительный образ, каждый поэтический ход рушит на глазах прозрачную стену между прекрасным и ординарным.

...Меня ведут в пустынный утренний дворик, где у тихого глиняного порога стоят три пары галош. Меня заставляют приметить множество вещей. Как просыпается мир. Какою золотою кажется утренняя вода. Как младенчески круглое, в тугих морщинках ложится тесто на чистой, выскобленной ножом доске. Как женщина будет печь в тондыре лепешки, как выйдет мальчик. И как появится старик.

Он будет пить чай, тихо и степенно. Будет просто сидеть с приветливым вниманием к женщине и внуку. А меня заставят приметить и длинное журчание кипятка, и смех сталкивающихся пиал, когда ходят они, сверкая белками, и над ними дрожит пар. Приметить, как молоды и неожиданно изящны руки старика.

Я выйду из дворика, загляну в темную глубину утреннего сада и увижу как бы изображенные неумелой детской рукой странные, растянувшиеся лица животных с очень длинными рогами и ушами. Как в игрушках старика.

«Руки берут глину — привычный жест ремесла. Поднимают комочек глины. И монтажно — корни травы, молодые и неожиданно нежные («неожиданно» потому, что посмотрите, какие сильные), держат комочек земли.

...Неподвижно мнут землю корни яблони, сильные, с выпирающими древесными мышцами. Стремительная панорама вверх по стволу — покачивается в листве золотой шар яблока».

Это руки старика держат игрушку.

«Смеется за кадром мальчик, а кажется — смеется глина, играя с мастером...

...Это начало, и еще ничего не ясно. Это начало, когда держишь в руке несмышленый комочек глины, а замысел теряется в темноте и надо вынуть его оттуда, из темноты, из бесформенности, чтобы все могли увидеть. И сделать это — все равно как услышать никем не слышанную песню. И вот, когда ты начинаешь слышать ее, приходит вдохновение.

Как показать вдохновение, эту скрытую в человеке игру?»

Черно-белые кадры.

Это как бы черновик цветного фильма.

Пальцы мнут глину. Мнет облака ветер. Томление грозы. Облака медленно, тяжело, страшно закипают. И опять — ленивая, медленная глина в пальцах мастера. Облака. Лицо мастера. И удар молнии, как бы уходящий в его напряженную горсть. На мгновение в негативе — лицо мастера, непривычное, небудничное, не такое, каким мы уже привыкли его видеть.

И — стоит на ладони «аспак» (конек). В груди орнаментальная ямка. (Это символическая, принятая по традиции «рана».) И, словно огонь молнии, узко стекает из ямки красная краска — кровь. Кадр застывает. Пауза.

...Я увижу, как лепит мастер фантастические свои игрушки: здесь и конь с тремя змеиными головами, и волк с ягненком в зубах, и странные существа с обезьяньей головой и копытами.

«Ну, скажите, разве не удивительно, что его игрушки повторяют традиции тысячелетней давности? А это так. Или совершенно невообразимая вещь: игрушки усто Гафура напоминают мелкую пластику древней Мексики. Разве это не чудо?.. Далекое время для него не седое, а домашнее, ручное, заоконное, как курица, которая ходит по двору. А фантазия! Он ни в одной игрушке не повторяется. Он же как волна: каждый раз ударяет с новой силой. Поэзия ходит за ним по пятам, а он обут в галоши и сидит на полу, как это принято в Азии. Послушайте: он же продает игрушку за копейку, а такие игрушки музеи держат в самом первом ряду, и, как звезду вифлеемскую, прижимая к груди, носят коллекционеры».

...Теперь, когда я уже ощутил и необычный талант мастера, и необычную поэтическую природу повествования о нем, сцена-

рист мне покажет, как усто Гафур кладет на игрушку краски: синюю, как ручей, зеленую, как сад, красную, как ярость перепелиного боя.

«Как солнечный куст красок маленькая игрушка».

Потом ночь. Мастер у печи. Стоят готовые к обжигу игрушки. И быстрые стригунки пламени в печи, как яростная, сумасшедшая, фантастическая пляска игрушек. Вдруг перекидывается она в небо, сыплет свои виденья в темноту...

«И качаются над горами, впечатанные в пламя, огни ревущей, полыхающей, пламенной фантазии этого маленького, с сухонькой маленькой головой человека, сидящего где-то там внизу в своем маленьком дворике...

...Спит мастер. Спит, привалившись спиной к теплой, доброй, дремлющей глине своего дома. Старенький он все-таки, мастер. Старенький, хоть у него и руки молодые. Вот заснул среди дня...»

Кадры из фильма «Сотворение сказки». Усто Гафур Халилов и его внук



В финале сотворенная мастером красота словно снова возвращается в природу. По вечерней роще пробежит мальчик со свистулькой и превратится в ручей, в коня и в птицу.

— Зачем писать красиво? Зачем отягощать свое перо образами? — спросит строгий и бывалый редактор.

— Автор давно приглядывал эту тему, почти не тронутую в документальном кино, он давно думал о том, как рассказать

о творчестве образно, метафорически — так, чтобы это было сродни самому материалу,— ответит сценарист Сергей Карнеев. Сродни — это значит без прозрачной стены. Прекрасно о прекрасном.

В сценарии «Сотворение сказки» заключено столько образности, поэтических ассоциаций и приемов, что если они — хотя бы вполовину! — будут воплощены, мы наверняка получим интереснейшую картину.

...Позже, в Ура-Тюбе, когда вместе с режиссером Евгением Кузиным и Сергеем Карнеевым я и сам побывал в доме усто Гафура, я понял, ясно представил себе, что словно издали постоянно припоминалось при чтении этого сценария. Прекрасная книга Эффенди Капиева «Поэт». Книга с тем же волшебным секретом. В ней было два поэта. Сулейман Стальский и автор. В ней все сказанное о поэте было поэзией.

Продолжение сказки

Порфирий Иванович показывал нам свои работы. Этюды на картоне и небольшие натюрморты мы смотрели в комнате. А картины выносили во двор. Здесь они преображались, вспыхивали новым цветом, потому что на полотнах Порфирия Ивановича Фальбова правит всем цветотень, подвластная только силе света и краскам солнечного спектра.

В его пейзажах и натюрмортах нет светотени. Поэтому на черно-белой фотографии картины расплываются в неясное пятно. Зато на свету, как диковинные мозаики, они по нескольку раз на день меняют краски.

На шестом десятке лет уже сложившийся, зрелый художник, известный график Порфирий Иванович Фальбов начал экспериментировать с цветом. Он искал радугу, ее законы, наиболее гармоничную жизнь одного цвета рядом с другим. Все в мире цветное. Все—как и в игрушках усто Гафура — складывает зеленый, красный и синий. Тень от цвета—это тоже цвет. Значит, живопись—гармония цветотени.

Фальбов задумал разбить прозрачную стену между красками природы и живописи.

Его вдохновляли на поиски природа Таджикистана ее неповторимые краски. Русский художник, он стал одним из самых тонких и проницательных певцов таджикского пейзажа.

Как шел он к своей радуге?

Вот пейзажи конца пятидесятых годов. Нежно, легко уложены на картоне сиреневые горы. Зеленые тополя, розовая дорога и голубое небо — все в мареве жаркого лета. От листвы тополей вспыхнуло лиловое облако. И все в природе объединено и одновременно размыто гармонией цвета.

Вот взрывные фальбовские натюрморты. Художник подходит к самому резкому, опасному краю эксперимента. На холстах горят огромные груши и яблоки, словно под высоким напряжением энергии — энергии цвета. Красные и синие электродуги опоясали их темную, почти черную плоть. Словно изнутри, из цветовых ядер излучилась страшная энергия.

Эти эксперименты не всем нравились. Но что же? «Опустить», вернее упустить поиск, прежде чем появится этот, совсем иной, «Натюрморт с подсолнухами»? Стеклянная банка словно растворяется, истаивает среди стеблей, она сравнялась в нежности зеленого с чашками подсолнухов. А из цветов хлынул желтый, окружил лиловато-малиновым облаком зелень. Цветотень пала на стол, зажгла голубым воздух. Все на холсте дышит цветом.

На этих поздних натюрмортах прежняя, грозная цветовая интенсивность переходит в нежные, тончайшие отношения. Словно наши глаза и впрямь прикасаются к краскам вещного мира.

Вот «Ученые». На голубоватом столе светло-желтый, совсем не страшный, почти поэпикурейски веселый череп. Над ним в белых халатах склонились трое ученых. Они одухотворены, добры, физически гармоничны. Зеленоватая створка окна поделила лиловые дали, вся комната залита свежестью, цветом летнего утра.

...Я всегда заряжался радостью, светлым мироощущением жизни, которые излучали холсты Порфирия Ивановича Фальбова...

Его лучшая картина, по-моему, это «Каратегин. В школу», или «Памирская мадонна», как мы называли ее всегда, потому что на холсте была изображена прекрасная женщина с маленькой девочкой.

В нынешний май мы смотрим картины Порфирия Ивановича уже без него. В доме Лютфии Айни, вдовы художника. И в фонде Таджикского национального художественного музея, где хранятся теперь многие из работ Фальбова. Есть они и в постоянной экспозиции музея, некоторые холсты побывали на международных и всесоюзных выставках. Но лишь немногим, несправедливо немногим людям довелось увидеть всю радугу картин Фальбова.

Я рассказал здесь о художнике не только потому, что он был смелым истинным воителем с прозрачной стеной в искусстве. Но и потому, что мечтаю, чтобы и кино соприкоснулось с удивительной радугой фальбовского искусства.

Это мог бы быть интересный фильм, необычный по своим изобразительным возможностям.

Порфирию Ивановичу Фальбову кино помогло бы показать его картины миллионной аудитории зрителей.

●

Но не хотелось, чтобы поняли меня так (раз говорю я о художнике и кино), что прозрачная стена возникает только между прекрасным в одном искусстве и ординарным в другом. Нет, она может появиться всюду, где возникает это противостояние: жизнь и искусство. Фильмы, обесцвечивающие действительность, оставляющие за своими пределами реальные связи жизни, опресняющие сложность, красоту и значимость нашего мира — о чем бы они ни рассказывали,—всегда оказываются за прозрачной стеной, позволяющей все увидеть, но — так и не ощутить красоту и глубокий смысл увиденного.

«Горсть материнской земли»

Это киноочерк о старой таджикской женщине Хайринисо, матери Героя Советского Союза Туйчи Эффингатова, погибшего под Любанью. Прошло с той поры много лет. И в канун Дня Победы едет старая Хайринисо в Белоруссию, на могилу сына, взяв с собой горсть родной таджикской земли.

Рассказ в фильме (автор-оператор Евгений Кузин и автор текста Лина Полторак) ведет мать. Не Хайринисо, а другая — та, что встретила таджичку у себя на родине, в Любани. Белорусская мать, тоже потерявшая на войне сыновей. Она ведет рассказ, как исповедь, как разговор двух матерей, двух женщин, переживших огромное горе. «Все смотрела я на комочек земли, который она привезла. Ляжет этот комочек земли и вырастет на нем травинка... А я не знаю, где полегли мои сыновья...»

В фильме есть глубоко волнующие кадры. Звезда Героя Советского Союза, звезда Туйчи на натруженной крестьянской ладони Хайринисо. Во всем эпизоде, снятом в Любани,— встреча матери, кадры у могилы ее сына — в доподлинном драматизме события, не снижая его, начинает звучать прекрасная светлая мысль об общности, всенародности подвига советских людей в войне. Старая таджичка, не похожая ни на кого вокруг, кажется родной сестрой окружившим ее женщинам-белорускам, матерью молодым солдатам, замершим в почетном карауле. Незабываемые кадры. В них чистое, высокое, зримое выражение дружбы наших народов, общности их судьбы.

Видел я и другой таджикский фильм. Тоже о погибшем герое. В нем бывшие фронтовые товарищи Сафара Амиршоева встречаются в Литве, на могиле павшего друга. И вновь кадры вчерашних солдат — таджиков, успевших состариться за четверть века, людей, всем своим обликом — халатами, чалмами, длинными бородами— казалось бы, лишь странных на этой земле,

политой их кровью. Кадры эти смотрятся с подлинным волнением. И глубинный их смысл читается в лицах литовцев, окруживших братскую могилу воинов, в лицах таджиков, узбеков и русских, боевых соратников Амиршоева.

К сожалению, в киноочерке «Сафар Амиршоев» такие кадры одиноки. Их окружает лишь внешне торжественный, беглый киноотчет о событии. Здесь, в отличие от «Горсти материнской земли», не происходит художническое раскрытие темы. Остается прозрачная стена между красотой, высоким смыслом происходящего и ординарностью взгляда кинематографистов.

Путь к всесоюзному уровню

Можно ли из мимолетных впечатлений от командировки на «Таджикфильм» составить (хотя бы для самого себя) картину сегодняшнего дня таджикской кинематографии? 8 просмотренных документальных картин, 3 художественных и несколько прочитанных новых сценариев — не слишком ли узкая площадка для обобщений?

Но ведь и сама киностудия выпускает в год всего 2—3 фильма (попробуй, как в зеркале, увидеть в них Таджикистан?), ведь весь таджикский кинематограф — это несколько десятков полнометражных художественных картин, разбросанных по десятилетиям? Не удается, сидя у зеркального озера, созерцать широкие и гармоничные картины мира.

Я был на «Таджикфильме» в 64-м, 65-м годах и вот теперь, в 70-м. Что же представляется мне примечательным сегодня?

Творческое становление национального кинематографа (особенно если речь идет о студии, только набирающей силы) с неизбежностью предполагает период постепенного продвижения фильмов с республиканского экрана на общесоюзный. Я имею в виду не сферу кинопроката, где этот вопрос решается много проще, а сферу зрительского интереса и признания. Надо отъехать от предгорий Памира в украинские села, на Псковщину, оказаться в любом краю нашей страны, войти в кинозал и здесь проверить, действительно ли достигнуто всесоюзное звучание фильмов.

Проверка такая чрезвычайно сложна. Ведь речь пойдет о художественном уровне, который далеко не всегда тождествен кассовому успеху. К примеру, художественный уровень и успех прямо противоположны, если вспомнить комедийный фильм «Белый рояль». А в приключенческой ленте «Встреча у старой мечети» зрелый уровень способствует и успеху. Динамичный, зрелищно увлекательный, профессионально крепкий фильм можно поставить в ряд лучших наших картин этого жанра без скидок на национальную-де студию, а, наоборот, с положительной ссылкой на этот факт. Вот это, по-моему, и следует называть всесоюзным уровнем всякой национальной картины.

Самое главное в фильме «Джура Саркор» — это именно родственность, связь, перекличка, которая возникает и в фильме и в нашем восприятии, между таджикским крестьянином и крестьянами, сыгранными в «Отце солдата» и «Последнем месяце осени». Значит, затронута общая народная правда. И не менее интересно, на мой взгляд, что в таджикском фильме играет узбекский актер, а в молдавском — русский. В этом отражается глубокое родство национальной и общенародной, общесоветской правды.

Самое ценное в сценарии Р. Кушнирова и Б. Носика «Легенда тюрьмы Павиак», снимающегося сейчас на «Таджикфильме», что в нем содержится попытка (пусть далеко не во всем удавшаяся, со многими «но» — но попытка!) вывести рассказ о двух солдатах-таджиках на широкое поле раздумий о современном мире, о войне и фашизме, о позиции человека по отношению к кардинальным проблемам жизни. В самом сюжете сценария размечен этот масштаб. А значит, и фильм (при успешном воплощении) будет интересен, необходим широким кругам зрителей.

В нынешних своих встречах с таджикским кинематографом я ощутил это стремление — расширить горизонты повествования, вкладывать в фильмы все больший и больший запас жизненных обобщений, разрушать «прозрачную стену» ординарности, выходить на всесоюзный уровень, на уровень лучших советских картин. Я почувствовал, как намечается здесь основной «фронт работ»...

Далек от предположения, что творческие планы таджикских кинематографистов блестяще реализуются во всех звеньях. Нет, и сейчас и позже, разумеется, будут удачи и открытия, будут и срывы и провалы. Но я говорю о тенденции. И она кажется мне приметой именно сегодняшнего дня «Таджикфильма».

На дорогах Ташкентских фестивалей

Тема моей беседы с председателем Госкомитета по кинематографии Совета Министров Таджикской ССР Султаном Шариповичем Мирзошоевым — международные связи таджикских кинематографистов и значение кинофестивалей стран Азии и Африки в Ташкенте.

— Дебют таджикского кино на международных фестивалях был успешным,— рассказывал С. Ш. Мирзошоев.— В 1960 году фильм Б. Кимягарова «Судьба поэта» получил главный приз — Кубок «Золотого Орла» на Международном кинофестивале в Каире.

В разные годы на экранах азиатских и африканских стран демонстрировались таджикские фильмы «Знамя кузнеца», «Зумрад», «Сыну пора жениться», «Операция «Кобра», «Я встретил девушку», «Любит — не любит» и другие. Несколько лет назад на кинофестивале в Джакарте был отмечен специальным призом наш историко-революционный фильм «Дети Памира».

Мы убедились и на этом примере в том, что для кинозрителей стран Азии и Африки опыт советских народов, все, что сделано нами за 50 с лишним лет, представляет огромный интерес. Поэтому широкий показ произведений союзных киностудий за рубежом, проводимые в странах Азии и Африки недели и декады советских фильмов имеют большое политическое и художественное значение.

Сошлюсь на свои собственные впечатления. Недавно мне довелось принимать участие в Неделе советских фильмов, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, проводившейся в Афганистане. Кинопраздник открылся в крупнейшем кинотеатре Кабула «Кабулнандари» премьерой фильма «Сердце матери». Это был первый ленинский фильм, показанный в Афганистане за последние годы. И просмотр его завершился овациями зрительного зала. Во время Недели были показаны «Судьба человека», «Если дорог тебе твой дом...», «Отец солдата», «Снегурочка», «Один шанс из тысячи», «Сыну пора жениться». Наибольший успех выпал на долю фильмов «Судьба человека» и «Отец солдата». За один только вечер грузинскую картину просмотрели 1640 человек. Мы почувствовали, что афганцам близки и гуманизм этих кинолент, и мужество их героев, и интернациональные чувства, которыми пронизаны произведения советских художников. В течение апреля в Кабуле и других городах Афганистана были показаны 18 советских фильмов. Трудно переоценить значение этого факта.

Зрители Ирана и Афганистана могут без переводчиков смотреть фильмы на таджикском языке. Но в Афганистане показывают советские кинокартины — русские, грузинские, украинские и т. д., дублированные в Иране. А ведь мы могли бы сами выступить активными проводниками лучших произведений нашего многонационального кинематографа. 36—40 советских картин, ежегодно дублируемых на «Таджикфильме» — вот что мы могли бы предложить кинозрителям фарсиязычных стран.

Встречаясь с зарубежными гостями из азиатских стран, я не раз слышал их пожелания — привозите к нам больше фильмов о жизни ваших национальных республик, об огромных переменах, которые со-

вершены в Средней Азии за десятилетия Советской власти.

Для сотен и сотен мастеров киноискусства наш Ташкентский фестиваль становится подлинным открытием Советской страны, ее многонационального кинематографа. Помню, на Первом кинофестивале не только гости из молодых стран Африки, но и европейцы, и японцы, и американцы удивлялись тому, какие интересные фильмы снимаются в Средней Азии.

Многие из них именно там, в Ташкенте, впервые узнали, что у нас в каждой республике есть национальные студии, выпускающие фильмы на родном языке.

На будущем кинофестивале в Ташкенте мы намечаем показать художественную картину «Встреча у старой мечети». Эта картина, поставленная молодежной группой, не изолированное явление на «Таджикфильме». За последние два года в работе киностудии все слышнее становится молодежь. Интересно заявили о себе кинорежиссеры Марат Арипов («В горах мое сердце»), Сухбат Хамидов, снимающий сейчас антивоенный фильм «Легенда тюрьмы Павиак», Анвар Тураев, заканчивающий дипломную картину «Третья дочь». Над третьим фильмом работает Маргарита Касымова. На студии выросли талантливые операторы Давлат Худоназаров, Заур Дахте, Анвар Мансуров и другие.

Молодые художники взяли решительный курс — снимать фильмы о современности. И хотя не все еще у них получается, не всегда их произведения обращены к значительным темам времени, очевидно, что с таких проб и начинается всякий серьезный поиск в искусстве.

Солнечным днем в Исфаре

Если ехать на Канибадам и сразу же за садами Исфары свернуть с дороги, то вместо грязновато-серых холмов с редкими нефтяными вышками перед вами откроется неожиданная сказочная картина.

Красные скалы, обточенные ливнями и ветрами. Меж ними ущелья и песчаная равнина, поросшая колючкой. Нетронутый дикий пейзаж. Вдали снежная кромка предгорий Памира. В небе кружат орлы, изредка садясь на вершины скал.

Одна из них красным парусом поднялась над равниной. Я знаю, что на этой скале должен появиться богатырь, он взлетит сюда на коне, замрет на крутом уступе. Сказочный герой Рустам на коне Рахше. Это будет первый кадр фильма «Подвиги Рустама»... Но трижды уже пытались снять этот кадр. И не получалось. Конь, степной рысак, боялся высоты, не слушался актера Ватаева. А потом оказалось, что Рахш к тому же и болен. У богатырского коня был вполне современный катар.

Теперь Рахш выздоровел. Он стоит на привязи рядом с автобусом гримеров. Рустам — Ватаев кормит его с ладоней ячменем. Утро. Невдалеке съемочная группа готовится к первому сегодняшнему кадру. Монтируют рельсы для операторской тележки, ставят диги, заметают следы автомобильных шин, проверяют звуковую аппаратуру, репетируют, завтракают, словом, совершают одновременно десятки операций, без которых не может начаться съемка.

Заглянем и мы в режиссерский сценарий Бориса Кимягарова. Вот отрывок из сцены, к которой приступают сегодня.

Кадр 218. Пустыня.	(Натура). Утро.
Средний.	По красному песку пустыни медленно переступают копыта Рахша. Ноги останавливаются. (Панорама вверх.)
219. Крупный.	Две пары шагающих по песку ног. Одна из них прихрамывающая. (Панорама вверх). Это слепец-поэт со своим мальчиком-поводырем.
220. Средний.	Рустам снимает с себя аркан. Не спеша разматывает его и, завертев над головой, бросает.
221. Комбинированная съемка. Общий.	Аркан с нарастающим свистом летит над всей пустыней, много раз разматывая кольцо за кольцом...

(Пометка режиссера: «О длине аркана, при помощи которого Рустам за свою долгую жизнь полонил много врагов, мы узнаем из следующего бейта: «силой этой веревки с шестьюдесятью петлями».)

222. Средний сверху	...Вдруг падает на плечи поэта и захлестывает его. Старик испуганно ощупывает на себе аркан. Он поворачивается на звук копыт.

223. Средний (через поэта) — Старик и поводырь ждут скачущего к ним Рустама. Рустам останавливает коня невдалеке от слепца-поэта.

224. Общий (через Рустама сверху с движения) — Рустам не спеша идет по кругу, обматывая арканом все время поворачивающегося к нему старца.

Р у с т а м.
Прости меня, старец! С младенческих лет
Я знаю тебя — ты великий поэт!

Прервем цитату и объяснимся с читателем. Не зная сюжета «Шах-наме» Фирдоуси, он может составить ложное представление о богатыре Рустаме. Почему этот великодушный герой, защитник справедливости и правды, нападает на беззащитного старика слепца, к тому же великого поэта? Дело в том, что в образе слепого поэта скрывается Див, злой дух, постоянный враг Рустама. Он принимает в поэме разные обличья, является и исчезает в виде смерча. В режиссерском сценарии есть пометка: «Тулад — зло! Зло — повсюду. Зло слишком многолико, оно в каждом из нас. Оно — мы! Так же как и добро — мы! Див все время принимает чей-то облик от Тарандула до Поэта».

Эпизод, над которым работает сейчас съемочная группа, очень важен по смыслу. В нем, помечает режиссер, «начинается одна из важнейших тем сценария —защита правды Поэта». В нем Рустам и Див ведут спор о правде и цели творчества, спор, вовсе не далекий от наших дней:

«Р у с т а м.
Скажи, ты правдивым был в жизни всегда?
П о э т.
Скажу я неправду, ответивши: «Да!»
Поэт я! И сказки — мое ремесло...
Р у с т а м.
Э, старец, тебя не туда понесло!
К чему заниматься словесной игрой?
А сказка правдивее правды порой...
П о э т (*горько*).
Ну что же! Правда—кость, от которой навар
Не густ в казанке у поэта. Пожар —
Правдивое слово. Сгорает поэт
В том пламени сам. Лжи приятной шербет
Не проще ль варить? Сладкий жир льстивых слов
Сам густо ложится поэту на плов.
Но я не таков!
Р у с т а м.
В самом деле?
П о э т.
Я лгал!
И льстивые, лживые песни слагал,
Затем лишь, чтоб правда, смешавшись с толпой
Пустейших словес, но оставшись собой,
До шаха дошла... Если это — вина...
Р у с т а м.
Она не твоя, хоть постыдна она
Другое, мой друг, я хотел бы узнать:
Ты можешь ли правду из сердца изгнать
Для низменной цели! Для зла! Чтоб беда
И смерть ликовали!
П о э т.
Я? Нет!.. Никогда!
Р у с т а м.
Ты лжешь!..»

Диалог действительно ключевой. В нем Рустам, сказочный силач и богатырь, предстает во всеоружии ума, глубоких и ясных убеждений.

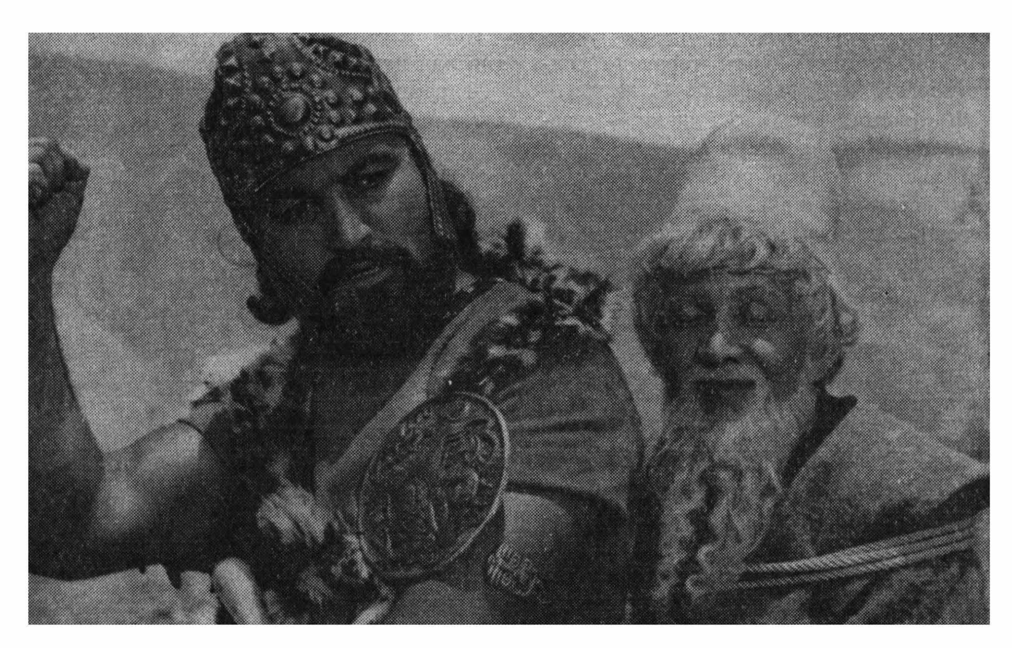
...Снимается кадр 219, проход поэта и поводыря. Актер Махмуд Вахидов идет, опершись о плечо мальчика. Прикрыты незрячие глаза. Грубо одеяние. На поясе тар — музыкальный инструмент певца. Поэт сед, устал, иссушен, почти бесплотен. Он хромает (Рустам искалечил Дива). Вахидов ни на минуту не выходит из образа. После каждого дубля, не раскрывая глаз, хромая, он возвращается по колючкам к исходной точке. Ожидая новой команды, сидит на камне, никого не видя, наигрывает на таре, шепчет стихи.

Мы будем разговаривать позже.

А сейчас, пока снимается новый кадр и с крыши автобуса на шею Поэта падает петля аркана, мы беседуем с Рустамом — Бибо Ватаевым.

...Бибо рассказывал мне о своем земляке, легендарном осетинском герое Чермене. Собственно, он рассказывал фильм «Чермен» (поставленный на студии «Грузия-фильм» режиссером Н. Санишвили), в котором совсем недавно сыграл главную роль. Чермен так же любим в Осетии, как в Таджикистане Рустам. Был он незаконным сыном князя, кавдасаром, «рожденным в хлеву». Не имел ничего, кроме коня. В юности Чермен дал матери клятву не стрелять в человека. Но не раз ему приходилось участвовать в схватках, смотреть в глаза смерти. Он отнял землю у князей, роздал ее беднякам, в далеком XVIII веке создал коммуну. В Осетии о нем поют песни, рассказывают легенды.

Бибо, пожалуй, не рассказывает, а разыгрывает передо мной фильм. Он до сих пор великолепно помнит все реплики, он



«Подвиги Рустама». Рустам — Б. Ватаев, Поэт — М. Вахидов

вновь одухотворяется подвигами Чермена, опасностями, перипетиями борьбы. Вот борется он с барсом (и вправду боролся! У барса были подрезаны когти, но ударом лапы он переламывает хребет коня), вот снова мчится на своем скакуне... Я пересказываю, конечно, наивно. Но Бибо Ватаев настолько эмоционален, искренен, открыт в общении, так бьют в нем через край молодость, увлеченность и сила, что через несколько минут мне и вправду начинает казаться, что вокруг меня теснятся горы Дигарского ущелья, из древних башен целятся ружья разбойников, из зарослей выскакивают барсы... В финале Бибо подводит шутливую концепцию под героический сюжет фильма:

«Знаешь, у нас каждый сантиметр экрана обцелован. Вдохи — вздохи!.. Надоело. Хочется силу показать, удаль, мужское начало».

Я оглядываюсь на красную скалу, где снимается Бибо в первом кадре фильма, и понимающе, с уважением киваю.

Ватаев — актер героико-романтического плана. Впервые я увидел его в выпускном спектакле Щукинского училища. Он играл летчика в «Добром человеке из Сезуана». В кино он играл Чермена (это классическая театральная роль Тхапсаева), Хасана-арбакеша, Кончака...

И вот о чем подумал я, слушая рассказ Ватаева о Чермене. Ведь это здорово, что богатырь Рустам мне сейчас рассказал о жизни и подвигах героя иного народа — Чермена, что осетинская легенда (пусть и самым объяснимым путем) вдруг перенеслась в красногорье Северного Таджикистана. Все равно в этой встрече Рустама и Чермена, хотя бы для меня, есть отблеск необыкновенного. Словно и вправду на моих глазах, сойдясь через века, два богатыря поведали друг другу о жизни. И герой Осетии по праву входит в «Таджикскую тетрадь», потому что, как и Рустам, он герой народный.

Есть общее, единое движение народной правды у разных народов.

— Бибо,— спрашиваю я,— а не сложно ли вам, осетину, играть героя фарсидского эпоса?

— К Джами, Низами, Рудаки,— отвечает Ватаев,— восходит и наша поэзия. А Хайяма знают все осетины, лезгины. Он их застольный друг.

Конечно, правда национальной жизни и характеров очень важна. Посмотрите, на «Ленфильме» сделали картину «Сын Эристона». Разве есть в ней знание быта, обычаев, национальной жизни? Кадочников — прекрасный актер, но к чему он берется играть осетина? Или «Адам и Хева». Фильм в общем-то ироничный, здесь, конечно, совсем не та цель. Но и не те актеры! Васильева играет дагестанку, это все равно, что я бы стал играть былинного новгородца. А между тем множество дагестанских актеров кинематографом не раскрыто. У нас семь театров. У нас женщины, воспетые Лермонтовым, Пушкиным. А всех дагестанских героинь играет одна Барият Мурадова.

Вообще хочу сказать, что для национального кино в Дагестане россыпи бесценного материала. Вы представляете, что такое экранизировать «Мой Дагестан» Расула Гамзатова. Могла бы получиться интереснейшая картина — какое-то совершенно новое слово о жизни нашего народа. Но осетинский художественный кинематограф еще только начинается. Пока скромно, силами телевидения. Не хочется быть в стороне от этого. Я мечтал бы попробовать себя в кинорежиссуре.

●

Солнце горит в зените. Перерыв. Ящерки проскальзывают в песке. Зайцу, маячившему на красной скале, прискучил Фирдоуси, и он ускакал искать свои заячьи сюжеты.

Мы с Махмудом Вахидовым сидим в тени грузовика.

— Вы обещали рассказать о новой программе Рецептера,— напоминает о нашем прежнем разговоре Махмуд.— Что в ней кроме «Моцарта и Сальери»? Как Рецептер работает? Это чтение стихов или игра?

Я рассказываю Вахидову о своих впечатлениях. О том, что новая пушкинская программа ленинградца очень близка по смыслу сегодняшней сцене из Фирдоуси. В ней та же мысль — поэт и правда.

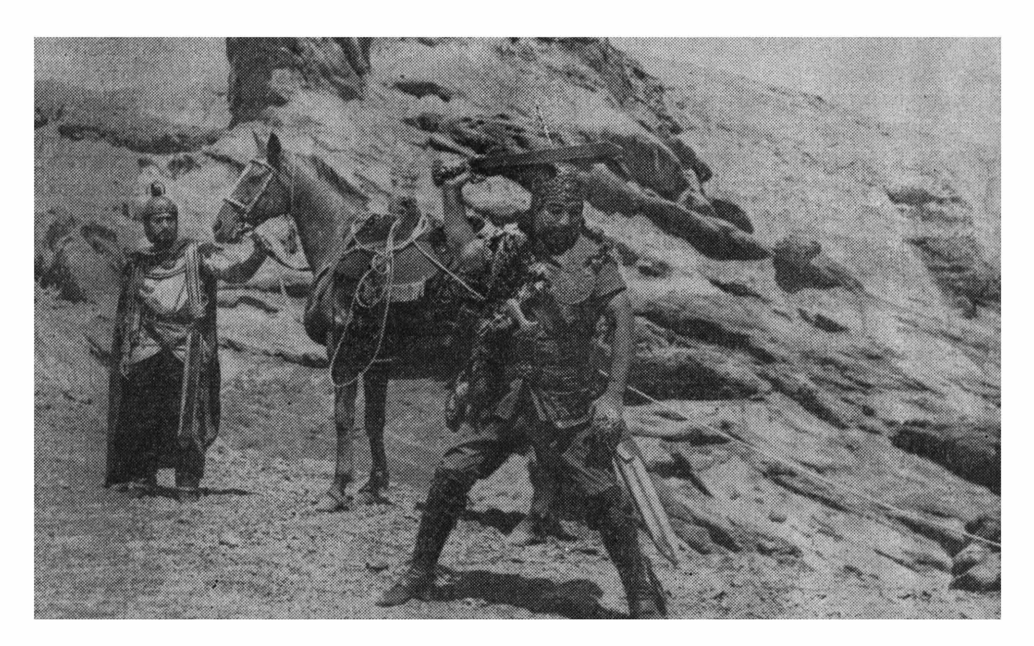
Значит, и Пушкин сегодня здесь, в Исфаре, на красных холмах не виденного им Таджикистана.

Махмуд Вахидов, актер Театра имени Лахути, и темпераментом, и художническим складом противоположен Ватаеву. Кажется, рядом с богатырем Рустамом он и живет и говорит вполсилы. На съемочной площадке слова, схваченные микрофоном, едва долетают к нам, словно шуршащий песок. Но это видимость. В Поэте живет всесильный дьявол. Он спокоен, мудр, уверен в своей правоте. Где-то в глубине прячется ирония: «Правда? Но что она? «Пожар — правдивое слово!»

Его театральные роли — Ромео, Незнамов, Кассио. В этом фильме он играет шесть ролей — шесть перевоплощений Дива. А Рецептером интересуется потому, что и сам выступает с большими поэтическими программами. «Диалог с самим собой» — это композиция стихов Хайяма. «Родина и сыновья» —современная поэзия от Садриддина Айни до самых молодых.

...Пока мы говорим, на площадке появился готовый к съемке Рустам. В шлеме, с барсовой шкурой через плечо, он ведет под уздцы Рахша. Следом ассистенты несут тяжелый щит, меч и палицу героя. Конь неспокоен, и Рустам так разговаривает с ним: «Рахш, нам с тобой главную роль играть, а ты болеешь. Ну, постой, постой! Я должен впереди идти. Я человек и разумом награжден».

Сейчас должны снять кадр, когда из-за красных скал на коне появляется рыцарь. А в конце эпизода мальчик-поводырь Дива должен вдруг рассыпаться песком (головоломная задача для художника-комбинатора), Рустам одной рукой подхватить Дива-поэта в свое седло и умчаться с ним в пустыню...



«Подвиги Рустама». Гив — Т. Касумов, Рустам — Б. Ватаев

Но пока невозможно справиться с первым кадром. Рахш несет всадника. Он взлетает на дыбы. Шарахается по сторонам. Пляшет. Словно на барьер, грозно летит прямо на съемочную группу, вырывается с площадки. Только могучие руки Ватаева едва сдерживают коня. Но снимать эту бешеную пляску и не нужно и невозможно.

«Как хорошо было работать с заарканенным Вахидовым,— вздыхает режиссер.— Этого коня я боюсь больше, чем плохой погоды». (Группа из-за дождей не снимала целую неделю.)

Вот Ватаев проносится мимо нас на взмыленном Рахше и, осадив коня, весело кричит мне:

«Это вам не психологию играть: «Моя милая! Я тебя люблю! Как ты мне нравишься!..»

Рахш снова атакует передовую линию съемочной группы. «Ребята! Сядьте сюда и перекройте Рахшу дорогу! — находит великолепное решение помощник режиссера. Но его энтузиазм не поддержан «ребятами». «Сами сядьте и перекрывайте!» — бросает кто-то.

Репетировать невозможно.

— Попробуем снять? — кричит издали Рустам.

— Я готов,— отвечает с операторского крана Худоназаров.

— 218-й кадр! Дубль первый! — кричит девочка-ассистент и вместе со своей табличкой и чемоданом бросается наутек из кадра.

Из-за красных скал появляется на Рахше Рустам. Жеребец скачет, наклонив голову, взбивая копытами пыль. Весь — сила, ярость, неукротимость. Кажется, еще мгновение — и он вскинется на дыбы, понесет всадника. Но Рустам железной рукой натягивает поводья и вместе с Рахшем застывает в «яблочке» кадра.

Красные горы и пустыня под древней Исфарой. Могучий всадник застыл на коне, спокойно, бесстрашно вглядываясь в приближающихся странников.

— На пятерку! — кричит от камеры Давлат Худоназаров.

Страшный 218-й кадр снят с первого дубля.

Я забираюсь на красную скалу-парус. Отсюда видны и съемочная площадка, и дальние фургончики гримеров и реквизиторов, и автобусы, которые вскоре увезут киногруппу в лагерь, на обед.

Люди сверху кажутся маленькими, словно они вместе со всеми своими заботами и вправду разместились на одном листе моей «таджикской тетради». Здесь кинематографисты из Душанбе, чеканщики и кожевенники из Белоруссии, актеры из Осетии и Азербайджана, художники из Ташкента и Москвы, гример из Таллина, эстонка с азиатским загаром, пьющая по утрам зеленый чай из тонкой японской пиалы... Что собрало, объединило их всех, привело сюда, в северный край Таджикистана? Цепь житейских и творческих обстоятельств, обыкновенная история обыкновенных киносъемок?.. Или это великий эпос великого народа стихийно притягивает к себе умы и сердца, находит отзвук на любых расстояниях?..

Здесь творческий труд людей наших дней вызывает из прошлого образы великих героев Фирдоуси.

А с другой стороны красной скалы по бетонным лоткам бежит звенящая холодная вода к хлопковому полю и сегодняшним абрикосовым деревьям.

Этим солнечным днем в Исфаре я почувствовал, как важно людям прокладывать широкие тропы не только в будущее, но и в великое прошлое. Я почувствовал эту необходимость. Но как трудно, чтобы в осуществленном произведении, ставшем картиной прошлого, отрезанной от нашего времени, такую необходимость и цель почувствовали, увидели, с ней бы согласились миллионы современных людей.

«Я весь мир бы заполнил именем Рустама»

Режиссер-постановщик фильмов «Подвиги Рустама» и «Рустам и Сухраб» Борис Алексеевич Кимягаров рассказывает:

— Поэзии принадлежит совершенно особое место в жизни народов Востока. В прежнее время в наших школах, называвшихся медресе, лучшими считались ученики, знавшие наизусть наибольшее число строк великих поэтов. И сегодня уважение к знатокам поэзии не уменьшилось. Это живая традиция Востока. В Афганистане, в Индонезии человек, разговаривая, приводит в пример не пословицы, а строки Саади, Хафиза, Фирдоуси. Я встречал в этих странах неграмотных людей, которые знали сотни стихов из «Шах-намэ».

В эпической поэме Фирдоуси 300 000 строк. В них поэту удалось выразить великую драму человеческих судеб. В этом сила Фирдоуси, необычайная зрелищность его поэзии. Здесь и двадцать, и тридцать возможных сюжетов для фильмов. Сначала мы вместе с драматургом Колтуновым хотели ограничиться одним лишь дастаном — сказанием о Рустаме и Сухрабе. В нем, выражаясь современным кинематографическим языком,— крепкий сюжет, острая драматическая коллизия. Но, изучив глубоко Фирдоуси, мы решили, что не имеем права ограничиваться сказанием о том, как отец по неведению убивает сына. Рустам — символ народа и его страж, символ удали, богатырской силы и справедливости. Ребенку и сегодня внушают: помни, ты носишь имя Рустама, будь же достоин его. Вот почему главным для нас стал рассказ о подвигах народного героя. Необычайно сложно выразить кинематографом поэзию Фирдоуси. Скажем, у Шекспира стихи «работают» в самом сюжете, они — живая речь героев. Здесь же, в «Шах-намэ», поэзия, подобно могучей реке, живет и самоценно — рядом с сюжетом, с судьбами героев. Как сохранить на экране ее течение?..

— Как вы определили бы цель картины, значение поэзии Фирдоуси, обращенной к современному кинозрителю?

— Отвечу словами самого поэта: «Я весь мир бы заполнил именем Рустама». Этим же чувством всецело проникнуты мы. Рустам — справедливый воин, человек ясного ума, истинно народный герой. Дай бог,

чтобы нам в семидесятые-восьмидесятые годы нынешнего века воспитать в людях высокие качества Рустама. Фирдоуси вложил в свою поэму несметные сокровища народной мудрости. Так ли мы богаты, чтобы равнодушно проходить мимо? Скажу еще определеннее: ощутимый грех нашей национальной кинематографии (и я тоже в нем повинен) заключен в том, что мы порой слишком упрощенно проводили грань между «прошлым» и «современностью», питались частенько будто бы и свежей подкормкой, но забывали о нашей неувядающей великой литературе.

Мы часто вертимся вокруг мелких и неинтересных тем, называя их «своей жизнью», «сегодняшним днем». Фирдоуси дает нам необычайный пример! В каждом его сказании столько мыслей, великих чувств, такое знание человека, что это и сегодня поражает, обогащает нас.

Да, великое всегда современно. Это особенно замечаешь, впервые оказываясь в новых для себя странах. Скажем, я, разумеется, знал, как любят и ценят в Японии русских писателей и композиторов. Но одно дело знать, а другое—самому увидеть. Помню, совершенно случайно мы заглянули вечером в рабочий клуб: сидит за роялем простой японец и наслаждается музыкой Чайковского. Приходим в гости к одному цветоводу — слышим, его дочь играет Прокофьева. В Токио в витрине одного книжного магазина мы увидели объявление: «Здесь вы можете купить все книги Льва Толстого».

И в Индонезии, где я был однажды на фестивале советских фильмов, показывал свою картину «Знамя кузнеца», ездил по стране, по островам, меня поразило знание простыми людьми поэзии Фирдоуси. В Афганистане любой из собеседников, услышав, что мы собираемся экранизировать сказания о Рустаме, не оставался безучастным. Вот это все я и называю для себя современностью, актуальностью классики.

— Что вы можете сказать о стилистике будущего фильма?



Рабочий момент съемок фильма «Подвиги Рустама». Справа — режиссер Б. Кимягаров

— Нам хотелось бы рассказать о героях Фирдоуси современным языком. Прежде всего хочется уйти от набившей оскомину (во многом нами же порожденной!) костюмной, декоративной, бутафорской стилистики. Вы заметили на площадке — мы стараемся снимать актеров без грима. В зрительском восприятии это должны быть современные люди, разыгрывающие судьбы героев Фирдоуси. Мы советовались с историками, с художниками и решили уйти от традиционной натуры Самарканда, Хорезма. Наш молодой художник-постановщик Шафкат Абдусаломов сделал много интересных эскизов и вариантов декораций. И в реквизите, в декорациях, в чеканных работах — ничего бумажного, картонного, бутафорского. Все сделано по-настоящему: скульптуры, росписи, все интерьеры павильонов. Очень важна и звуковая палитра фильма. Поэзия не терпит ничего

лишнего. Много интересного найдено уже сейчас звукооператором Батуром Арибовым. Я хочу подчеркнуть, что в основном над картиной работает молодежная группа. И снимает фильм тоже молодой оператор—Давлат Худоназаров, интересно проявивший себя в документальных лентах и в художественной картине «Джура Саркор».

— Когда в Ташкенте состоится международный кинофестиваль, здесь, в Исфаре, натурные съемки будут в самом разгаре. Вы, конечно, будете на съемочной площадке. Поэтому несколько слов о Ташкентском киносмотре... заочно.

— Если бы мне довелось присутствовать на фестивале, участвовать в его дискуссиях, я бы говорил там о грандиозном значении ташкентских встреч. Они неоценимы в деле укрепления дружбы между народами и могут принести огромную пользу для киноискусства развивающихся стран Азии и Африки.

Хотелось, чтобы на фестивале было больше интересных примеров для наших гостей. Пусть увидят они широкую ретроспекцию лучших советских картин, пусть на фестивале произойдет больше встреч, обсуждений, дискуссий. Мы вправе предъявлять к этому киносмотру самые высокие требования.

Вспоминая прошлую ташкентскую встречу, хочу сказать своим зарубежным коллегам: жаль (если судить по Первому фестивалю), что скупо представляет в Ташкенте свою кинематографию Иран. Мог бы значительнее выглядеть на смотре и кинематограф Афганистана, где в последнее время появились интересные картины. И, конечно, богаче, ярче должны представлять себя в Ташкенте мастера Индии. Ведь мы знаем творчество очень талантливых индийских режиссеров.

В Ташкенте встречаются фильмы разного художественного опыта и уровня. В сравнении с картинами «классических» кинодержав работы начинающих мастеров могут показаться... «азбукой» рядом со сложной лексикой современного киноискусства. Но ташкентские фестивали и были задуманы как грандиозная, демократичная, далекая от духа соперничества школа дружбы, интернационализма, развивающегося художественного мастерства.

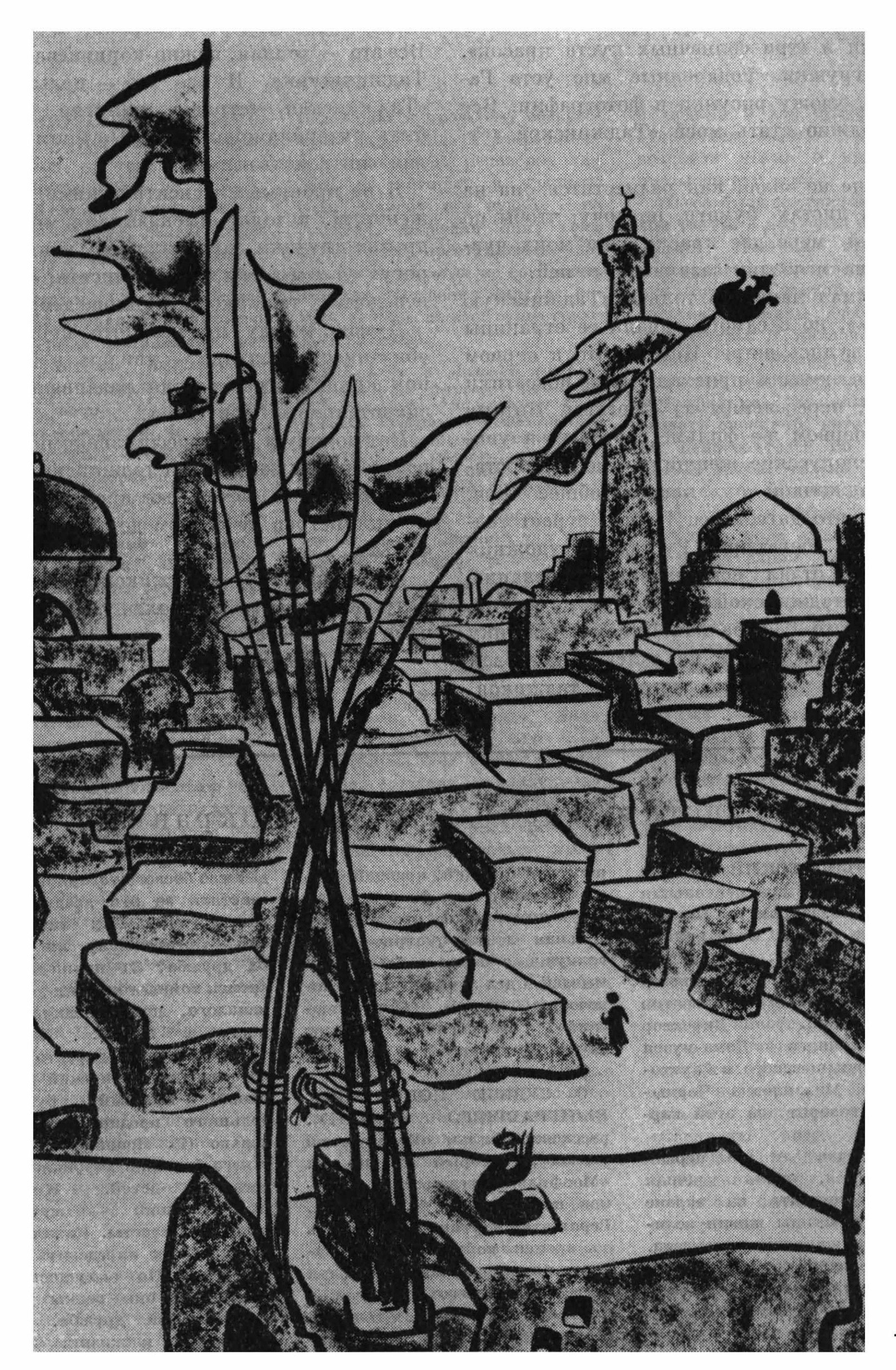
Важнейшая цель фестиваля — объединить прогрессивные силы киноискусства Азии и Африки. А достижение этой цели — наиболее широкий показ кинематографистами жизни и культуры своих народов, обращение к актуальным проблемам времени.

Политически: Международный кинофестиваль в Ташкенте — грандиозное дело. Это особенно ясно сейчас, когда и на Ближнем Востоке и во многих районах азиатского континента (за день до нашего разговора американские войска вступили на территорию Камбоджи.— *А.З.*) бушует пламя войны. Демократическое киноискусство может и должно занять в этой борьбе активную и справедливую позицию.

●

Все. Пора улетать. Как быстро промчалась дорога из Канибадама на Ленинабад. В кабине грузовика памирского шофера, который потерял где-то на горном перевале голос, но говорил-говорил и нарассказал мне еще добрых три сценария «За поворотом». Как быстро промчалась дорога мимо садов и полей, на которые никогда мне не наглядеться, мимо вечернего таджикского моря и зеленой, быстрой и свежей Аму-Дарьи.

Все. Я уже лечу. Самолет — так кажется мне из кабины — рассекает с серебряным звоном холодное солнечное утреннее небо, все шире и шире расстилая под крыльями зеленую Ферганскую долину. Внизу ровная-ровная земля. Узбекистан. И уже не будет снежных вершин, перевалов. Не будут в сосредоточенном, удивленном и торжественном молчании смотреть через иллюминаторы люди на горы, оказавшиеся под их крыльями. Загорелые седобородые крестьянские лица, чалмы и тюбетейки над вечными снегами... Прощай, Таджикистан!



Пейзаж Хивы. Художник В. Манин (Душанбе)

Я увожу с собой блокноты и записные книжки и «три солнечных куста красок», три игрушки, подаренные мне усто Гафуром, увожу рисунки и фотографии. Все это должно стать моей «Таджикской тетрадью».

Я еще не знаю, как разместится она на чистых листах бумаги, но хочу, чтобы по крайней мере две краски, два моих чувства, не исчезли, зазвучали в ней.

Я думал написать только «Таджикскую тетрадь», но с самого начала ее страницы распахнулись шире. Потому что в первом колхозе, куда я приехал, меня встретили узбеки, переселенцы из Ферганы. Потому что в первом же фильме, который я увидел, белорусские женщины вместе со старой таджичкой оплакивали общее горе. Потому что дагестанец Ватаев играет таджикского богатыря Рустама; художник Фальбов отдал всю жизнь воспеванию красоты таджикской земли. Потому что игрушки усто Гафура напоминают пластику древней Мексики, а на далеких островах Индонезии крестьяне, встречая таджиков, читают им наизусть строки Фирдоуси. Все это — теплая, нежно-коричневая земля Таджикистана. И все это — целый мир. «Таджикская тетрадь» изнутри должна быть интернациональной. По-иному сегодня жить нельзя.

Я не проникался скептическими соображениями, которые высказывали мне иные друзья-критики, провожавшие меня в дорогу: «О чем-де ты будешь писать? Где эти неведомые таджикские киношедевры?»

Думаю, между прочим, что первейшая обязанность критика — увидеть в будничном кинопроцессе ростки развивающегося значительного искусства.

Вот почему я с интересом знакомился и с работами и с замыслами таджикских кинематографистов. Готов был пролететь тысячу километров по следам документального фильма...

Закрывая эту «Таджикскую тетрадь», хочу сказать, что я доволен своими встречами и дорогами.

Душанбе — Регар — Варзоб — Ленинабад — Ура-Тюбе — Исфара — Москва

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

«ЧЕРНЫШЕВСКИЙ». Так называется документальная картина, созданная на Нижне-Волжской студии кинохроники (сценаристы В. Попов и Ю. Чибряков, режиссер Ю. Чибряков, оператор Ю. Селиванов). Директор государственного Дома-музея Н. Г. Чернышевского в Саратове Нина Михайловна Чернышевская говорит об этой картине:

«Это едва ли не первая и, думается, очень удачная попытка показать на экране главные страницы жизни великого революционера-демократа. Особенно ценно то, что рассказ этот ведется на строго научной основе, языком документов. Все в этом фильме от первого до последнего кадра насыщено исторической правдой, правдой факта. Но отбор этих фактов и подход к ним таковы, что документальная лента смотрится как волнующая поэма о бессмертии мыслей и дел лучших умов человечества. Фильм «Чернышевский», несомненно, вызовет глубокий интерес».

●

О СУДЬБЕ ПОКОЛЕНИЯ, ВЫИГРАВШЕГО ВОЙНУ, расскажет фильм «Белорусский вокзал», который ставит на «Мосфильме» режиссер А. Смирнов по сценарию В. Трунина. Герои этой картины не виделись со времен войны. Через двадцать пять лет фронтовые друзья встретились всего на сутки — в эти сутки и укладывается действие фильма. Свело их печальное обстоятельство — смерть давнего боевого товарища. Какими стали за эти двадцать пять лет друзья? Как изменились они? По-прежнему ли крепка их дружба? За прошедшие со времен войны годы они достигли немалого, прочно заняли свое место в жизни. Харламов (А. Глазырин) — директор крупного завода. Дубинский (А. Папанов) — главный бухгалтер большого предприятия. Приходько (Е. Леонов) — слесарь, у него большая хорошая семья, четверо детей. Кирюшин (А. Сафонов) — журналист областной газеты. Кажется, им трудно будет определить общие интересы. Но оказалось, что в главном они верны себе — верны своей дружбе, своему отношению к жизни. Снимает картину оператор П. Лебешев.

ЕВГЕНИЯ ПЛАТОВА ВЫРАСТИЛА И ВОСПИТАЛА хорошего сына, но только, умирая от неизлечимой болезни, в предсмертной записке рассказала она Алексею то, что долгие годы было ее тяжкой тайной,— правду о его отце, своем муже Михаиле Платове. В трудный час войны не устоял этот человек. Не выдержав напряжения жестокой битвы, испугавшись смерти, он поднял руки перед врагом, ценой предательства сохранил себе жизнь. В «Экранных вестях» («ИК», 1970, № 6) мы уже коротко рассказывали об этом сюжете, ставшем основой законченного теперь на студии «Мосфильм» художественного фильма «Расплата», который поставил режиссер Федор Филиппов. Действие картины происходит как бы в двух измерениях. День сегодняшний (он снят в цвете) тесно связан с эпизодами минувшей войны, возникающими в памяти героев (эти сцены сняты черно-белыми).

«Нет большей тяжести в жизни, чем быть проклятым самим собой», — говорит Михаил Платов. Годы стирают многое. Тяжким трудом искупил свою вину и Михаил Платов, но ни годы, ни понесенное наказание не возвратят ему уважения людей — презрение к предателю не проходит. А еще горше муки собственной совести.

Алексей Платов тяжело пережил трагедию, узнав правду об отце, чью память он чтил, чье имя он тщетно искал на могильных плитах в Волгограде, чей образ был для него все эти годы высоким нравственным примером. Как быть? Ехать к отцу? Простить его? Не прощать? Имеет ли он, сын, право судить отца? Как жить дальше? Как строить отношения с друзьями, с товарищами по работе, с молодой женой? Два тяжелых испытания выпали на долю Алексея: необходимость определить отношение к прошлому воскресшего вдруг отца и неправомерное, ошибочное недоверие людей, от которых в какой-то мере зависит его судьба — на Алексея, полагали они, тоже легла тень преступления, которого он никогда не совершал, которое убежденно считает самым тяжким из всех существующих на земле.

В беседе с нашим корреспондентом автор сценария «Расплата» драматург Анатолий Софронов рассказывает об истории создания фильма, делится мыслями об уже законченной картине и планами на будущее.

— Несколько лет назад я был на Кубани в обычной для меня поездке в родные места. Один из партийных работников рассказал мне тогда историю о том, как обидели человека, молодого человека. Подбирали геолога для работы в одной из зарубежных стран и его, как лучшего работника, предложили кандидатом на эту поездку. Этот молодой человек был членом партии. Он дал согласие на командировку. Но затем выяснилось, что отец геолога во время войны запятнал себя трусостью, предательством. Правда, молодой человек даже не знал своего отца, так как мать его разошлась с мужем еще до войны. Тем не менее руководители организации, в которой работал этот парень, узнав об его отце, задумались: посылать ли сына человека, изменившего Родине, за границу. Стали подыскивать другую кандидатуру. Молодого человека, естественно, недоверие оскорбило. Он написал письмо туда, где мог найти помощь, и помощь пришла.

Меня этот случай заинтересовал, потому что вопрос доверия к человеку — очень большой вопрос. Поскольку у меня набрались и другие примеры безответственности людей, которые думают больше о своем кресле, чем о том, как им работать с людьми и как будут к ним относиться люди,— у меня и возникла мысль о написании пьесы на эту тему.

Пьеса была поставлена в Малом театре и получила название «Сын». Поставил пьесу режиссер Леонид Заславский. Идет она вот уже третий сезон. В спектакле заняты очень хорошие актеры: Д. Павлов, И. Любезнов, Е. Весник и другие.

Пьесой заинтересовались на «Мосфильме». Возникла мысль создать сценарий, который был бы самостоятелен по отношению к пьесе, только отталкивался бы от ее темы. Как известно, театр и кинематограф — искусства мало сходные, и мы от пьесы взяли только зерно события, факт, толкнувший меня в свое время написать драматическое произведение.

Впервые как автор я соприкоснулся с кино в Киеве. Это был телевизионный фильм, сделанный по театральной постановке моей драмы «Деньги». Но тогда задача сводилась скорее к тому, чтобы возможно выигрышней показать театральный спектакль. Это, разумеется, ограничивало масштаб работы: спектакль был на пленку перенесен, но самостоятельного произведения для экрана не получилось, да к этому и не стремились. Первый кинофильм по моему сценарию «Сердце не прощает» был поставлен Ялтинской киностудией, но из-за чисто кинематографических недоработок финал фильма получился не очень удачным. Мне больше понравился фильм «Стряпуха», поставленный несколькими годами позднее Э. Кеосаяном, но и в этом случае можно было сделать многое по-другому, лучше, чем мы сделали. Хотя я, как автор сценария, должен быть доволен: фильм просмотрели десятки миллионов зрителей.

Пока самой серьезной для меня работой в кино стал фильм.

«Расплата». До этого я все-таки был больше театральный драматург и меньше сценарист. Здесь я, пожалуй, впервые всерьез соприкоснулся с искусством кинематографа, с его специфическими законами и возможностями.

Мы должны, думается мне, широко и смело брать современную тему в своем творчестве, искать фабулы, позволяющие давать большие характеры, раскрывать правду за частностями, видеть закономерности общественного развития, стремиться к обобщениям. Кинематограф имеет неисчерпаемые возможности для таких решений.

От фильма «Расплата» я как автор получил то, чего ждал. Меня радует, что публика волнуется, плачет, живет тем, что происходит на экране. Хорошо играют почти все актеры: О. Янковский (Алексей Платов), В. Федорова (Катя), Л. Соколова (Евгения Платова), Л. Кулагин (Михаил Платов), А. Джигарханян (Богуш), Р. Нифонтова (мать Кати), А. Вовси (хирург), И. Лапиков (начальник отдела кадров), Е. Никищихина (Рита), Е. Савинова (соседка Платовых) и другие. Фильм не случайно называется иначе, чем пьеса. Новое название — «Расплата» — акцентирует внимание на этических проблемах, связанных с истинным и ложным пониманием ответственности перед обществом и перед самим собой. Я хотел своим фильмом помочь зрителям, особенно молодежи, понять во всей остроте и непреложности, как велика ответственность каждого за свою жизнь, за свою позицию по отношению к обществу.

Вот то, что мне хотелось сказать о «Расплате». Повторяю: я как автор сценария испытываю чувство удовлетворения от того, как смотрят, слушают фильм, как обсуждают нашу работу. Значит, в фильме есть зерно жизни, есть настоящая жизненная правда, ибо только правда, только верно переданная жизнь может по-настоящему взволновать наших современников. Мне повезло: и режиссер Ф. Филиппов, и оператор Э. Савельева, и композитор Ю. Левитин работали поистине творчески, серьезно и вдохновенно. Я очень благодарен всему коллективу, работавшему над картиной. Особо я хотел бы отметить большую роль редактора фильма Валерия Карена: его советы были для меня очень полезны.

Я собираюсь еще писать для кино. Недавно я сдал заявку на два фильма, тематически связанные одним названием: «Битва за Кавказ». Во время войны я был военным корреспондентом «Известий» на Северо-Кавказском фронте. Весь ход гигантских боев на этом направлении я знаю, начиная с освобождения Новороссийска и Малой земли. Моя пьеса об этих событиях — «Цемесская бухта» идет сейчас в Краснодарском театре. Но пьеса не вместила всего, что сохранила память. Я знал многих героев той битвы, и если я одолею огромный материал, сумею найти художественную форму для переполняющих меня воспоминаний, может получиться интересный, полезный фильм. Об этом участке фронта мало написано, не получил он отражения и на экране, а между тем на Северном Кавказе сходились многие важные проблемы битвы с фашистской Германией. Гитлер и его ставка рассчитывали захватить нефтеносные и хлебные районы Кавказа, операция, сорвавшая эти разбойничьи планы, началась летом 1942 года и продолжалась до сентября 1943 года, когда был освобожден Новороссийск. Мне бы хотелось сделать фильмы остросюжетными, построенными на судьбах людей, и вместе с тем исторически точными.

Каждая битва имеет свои особенности. Передать их — интересно и важно для искусства экрана. Даже рельеф местности — горы, плавни, море, Эльбрус (на нем немцы водрузили свой флаг, который наши, выбив врага, сбросили в пропасть) — дает, мне кажется, возможность сделать фильм изобразительно своеобразным.

Собираюсь написать сценарий, связанный с последующей жизнью героини моей «Стряпухи». Это должен быть советский современный мьюзикл. Мы совершенно не используем этот жанр. А возьмите «Вестсайдскую историю» или «Оливера» — фильмы эти сделаны очень интересно и имеют повсеместный успех. Зрителя увлекают музыка, танцы. Мы же пока бедны произведениями музыкального жанра. Раньше были прекрасные фильмы — «Веселые ребята», «Цирк» Г. Александрова, комедии И. Пырьева, но за последние годы, к сожалению, к этому списку почти ничего не прибавилось.

●

О ГЕРОЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА НИНЕ СОСНИНОЙ, известной подпольщице, об интернациональной солидарности советских людей и словаков в борьбе против фашизма расскажет новый фильм Киевской киностудии имени А. Довженко «Нина», который ставят В. Горенко и А. Швачко по сценарию С. С. Смирнова.

●

РЕВОЛЮЦИОНЕРАМ-ИСКРОВЦАМ, боровшимся за распространение ленинских идей в рабочих массах России, посвящают свой фильм молдавский режиссер В. Гажиу и сценаристы М. Мельник и Б. Сааков. В фильме будет показана работа кишиневской подпольной марксистской типографии, в которой впервые в России печаталась ленинская «Искра».

●

ИМЯ РУМЫНСКОГО РЕЖИССЕРА ФРАНЧИСКА МУНТЯНУ известно советским зрителям по фильмам «Солдаты без мундиров», «Четыре шага к бесконечности», «Небо без решеток». Мунтяну заканчивает работу над новым советско-румынским фильмом «Пес-

ни моря». Это музыкальная картина, главные герои которой советская девушка Нина, участница фестиваля песни в Сочи (Наталья Фатеева) и румынский юноша-певец, которого играет один из самых популярных румынских певцов Дан Спотару. Жанр картины — музыкальное ревю, действие происходит не только в реальности, но и в фантазиях и мечтах героев.

●

ДРАМАТУРГИ ЮЛИЙ ДУНСКИЙ И ВАЛЕРИЙ ФРИД работают над сценарием фильма по чеховской «Драме на охоте». Предполагается, что это будет совместная советско-французская постановка, которую осуществит режиссер Ив Чампи. В связи с подготовкой к будущему фильму Ив Чампи побывал в Москве, где с ним встретился корреспондент журнала «Искусство кино».

— Вы не раз говорили о том, что ищете сюжет для советско-французской постановки. Чем вызван ваш интерес к совместной работе с советскими кинематографистами?

— Всех, кому дорого демократическое, правдивое киноискусство, поставленное на службу высоким идеалам, не может не волновать эволюция кино, которая так явственно происходит в наши дни в капиталистическом мире. На Западе кинематограф рассматривается прежде всего с точки зрения бизнеса, возможности «делать деньги». Такое «киноискусство» не имеет ничего общего с развитием культуры. Задача в том, чтобы вернуть кинематографу правду, чтобы живые люди с подлинными чувствами вытеснили штампованные образы, внешне занимательные, а внутренне пустые, чтобы в кино вернулась человечность. Но производство и прокат фильмов держат в своих руках бизнесмены от кино, которые преграждают путь на экран произведениям прогрессивным, демократическим, гуманным. Они не дают честным художникам донести свои идеи до зрителя. В этом — объяснение того интереса, который проявляют многие западные режиссеры к совместным постановкам с советскими студиями.

Что касается меня, то я сторонник искусства активного, вдохновленного идеалами гуманизма, прогресса и дружбы народов. Такое искусство создается в СССР. И с первого своего визита в вашу страну я стал думать о совместной постановке.

Впервые мне удалось увидеть Советский Союз больше десяти лет назад, когда я возвращался из Японии во Францию. Я был покорен красотой русской земли и особенно ее удивительными людьми, с которыми у меня были короткие, но незабываемые встречи. С тех пор каждый раз, приезжая в Москву, я чувствую здесь особую человеческую теплоту, великодушие, сердечную открытость. Эти же черты я ощущаю и в советском киноискусстве — искусстве большой гуманной мысли. Тематика, человечность произведений Эйзенштейна, Довженко, картин Чухрая «Сорок первый» и «Баллада о солдате» близки мне. Меня поразило сочетание лирики и романтики в картинах «Летят журавли» и «Повесть пламенных лет». У меня есть дома своя шестнадцатимиллиметровая копия «Броненосца «Потемкин», и я люблю время от времени просматривать ее. Меня особенно привлекает, что, даже говоря о таком страшном явлении, как война, советские кинематографисты сохраняют лирическую, человеческую интонацию, что они исторически правдивы. Вспомните американский фильм «Самый длинный день» — об открытии второго фронта в Европе. Я сам был участником высадки в Нормандии. Хроникальные эпизоды поэтому особенно взволновали меня. И рядом с правдивыми кадрами — выдумка, искажение исторической правды.

Полезность сотрудничества наших народов в области культуры ни у кого не вызывает сомнений. Кстати, в нашей семье это традиция: моя мать — скрипачка, профессор музыки Ивон Астрюк — была первой французской исполнительницей, приехавшей после революции с концертами в Россию. За пропаганду в вашей стране французской музыки ее наградили орденом Почетного легиона. Каждый раз, когда я уезжал из Москвы домой, советские друзья давали мне в Париж много книг, чтобы я мог найти сюжет будущей совместной постановки. Я прочитал много материалов и из всех сюжетов остановился на чеховской «Драме на охоте».

— Почему вы остановились именно на этом произведении? Каким вы видите будущий фильм?

— Чехов — один из тех русских писателей, творчество которых одинаково любят и в Советском Союзе и во Франции. Что касается «Драмы на охоте», то она мне кажется самым кинематографичным его произведением. Порой начинаешь думать, что Чехов уже хорошо знал кинематограф. Это иронический детектив, насыщенный действием, неожиданностями, чисто кинематографическими сценами. В повести прекрасная фабула, и кроме детектива в ней есть элементы гротеска. Фильм даст возможность выявить яркие характеры, показать русскую природу. Мы будем стремиться к тому, чтобы передать тонкий своеобразный юмор повести и ее человечность, сатиру на свое время и одновременно лиризм.

В «Драме на охоте» Чехов как бы играет с читателем, ведет сюжет неожиданными путями. Он часто не говорит впрямую, а дает возможность догадываться о том, что хочет сказать. Эту его манеру хочется сохранить в фильме. В этом фильме я хочу уйти от документальной манеры моих прежних лет.

Роли Ольги и Камышева исполняет советские артисты. Сози, Каэтана Пшехоцкого и его сестры — французские. Снимать картину будет советский оператор.

Портреты

Л. Ягункова

Герои не старятся

Есть музей на «Мосфильме»: в нем собраны киноплакаты. Каждый такой плакат — не просто цитата из фильма. Это почти символическое выражение примет эпохи.

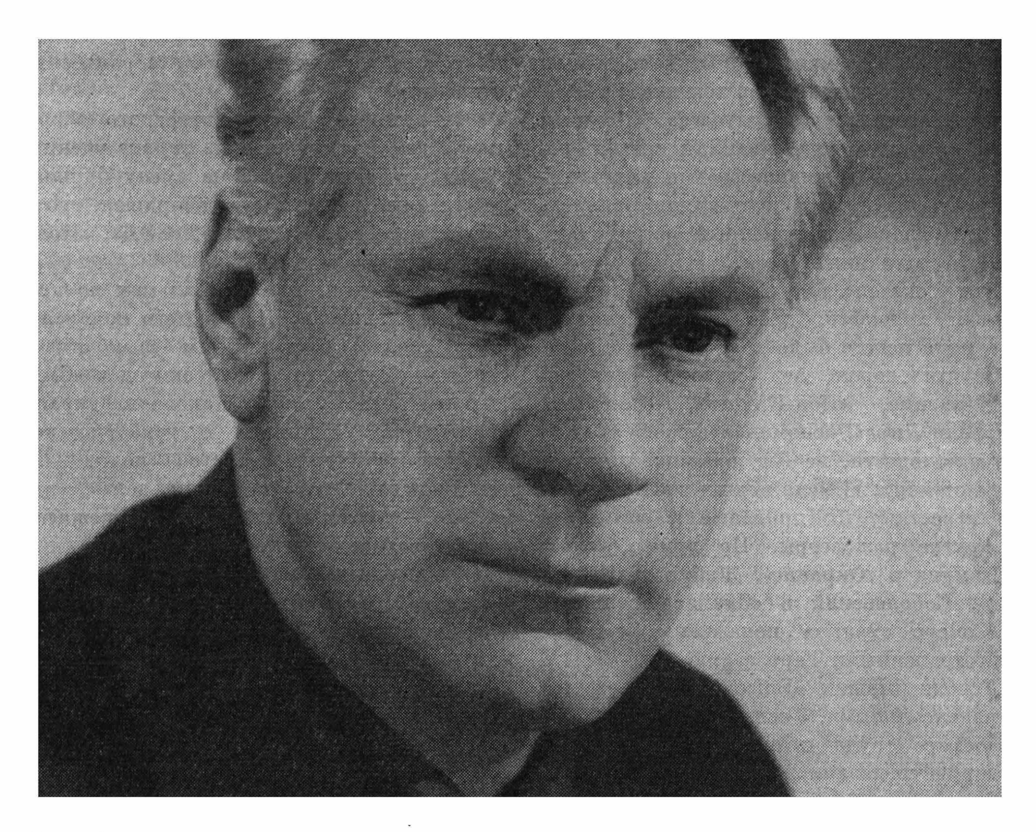
...Простоволосая женщина, намертво сжавшая древко знамени, — «Мать». Неудержимый всадник в черной, как вихрь, бурке — «Чапаев». Высокий солдат с винтовкой наперевес на фоне низкого горизонта —«Великая Отечественная...». Есть и такой плакат: заснеженный простор, в котором только две приметы указывают небо и землю — крошечный самолетик и полузанесенная снегом палатка. А на первом плане — сосредоточенный человек у рации, точно сросшийся со своими наушниками, — «Семеро смелых».

Человеку на плакате лет тридцать. У него сильное, энергичное лицо, привлекающее выражением искренности и достоинства. Такие лица говорят о полноте внутренней жизни, наклонности к размышлению.

Актера, сыгравшего в этом фильме радиста, зовут Олег Жаков. «Семеро смелых» его седьмой фильм. Лет десять прошло с тех пор, как молчаливый, углубленный в свои причудливые фантазии юноша, поклонник Эдгара По и Амброза Бирса, решил стать актером. По его собственным словам, в кинематограф его привели две страсти: фантастика и спорт.

Самым притягательным местом в родном Екатеринбурге был гимнастический зал спортивного клуба всевобуча. Здесь двадцатилетний Олег Жаков «срывал» первые аплодисменты, артистически проделывая всевозможные упражнения на перекладине. Сравняться с ним тут мог, пожалуй, один Петр Соболевский, которому через год предстояло стать ведущим актером ФЭКСа, исполнителем почти всех главных ролей в первых фильмах Козинцева и Трауберга.

В двадцатом году в Екатеринбурге развернул бурную деятельность молодежный клуб ХЛАМ, что означало: «художники, литераторы, артисты, музыканты». Юные максималисты требовали создания нового, пролетарского искусства. Балет, опера, даже драма решительно объявлялись наследием прошлого. Новый зритель должен был осаждать не оперу, а цирк Шапито, где шла «Мистерия-буфф» в постановке бывшего гримера (затем костюмера, затем осветителя) Григория Александрова, известного в артистических кругах по кличке «босоногий комиссар» — за неимением обуви члены ХЛАМа возвели хождение босиком в принцип.



Олег Жаков

Впрочем, ниспровергая классиков, восприимчивая молодежь невольно училась у них. В опере шел «Евгений Онегин» с Козловским и «Кармен» с Фатьмой Мухтаровой. В драме — «Разбойники» с Розен-Саниным. Эти спектакли на время мирили и «левых» и «умеренных» зрителей, давая им возможность сойтись, приглядеться друг к другу.

Жаков был из «умеренных». Сдержанный и замкнутый от природы, он не выносил крикливых манифестаций. Ему и в голову не приходило, что именно «левому искусству» скоро понадобится его потаенная фантазия, всей глубины и страстности которой не знал до конца даже он сам. К лицедейству он был равнодушен. В студенческом драматическом кружке, куда его затащили, он после уговоров согласился сыграть Анучкина в гоголевской «Женитьбе». «Оба действия я проговорил, глядя в пол»,— вспоминает Жаков.

Но, наверное, он успешно сыграл бы того же Анучкина в другой «Женитьбе» — «электрификации Гоголя», поставленной «фэксами» Козинцевым и Траубергом в том же 1922 году. В этой постановке, где комедия Гоголя была пародирована приемами цирка и эстрады, Анучкина заставили отплясывать чечетку и кувыркаться на трапеции. Здесь как нельзя более кстати пришлась бы многолетняя тренировка Олега Жакова, вскоре приехавшего в Ленинград следом за Сергеем Герасимовым и Петром Соболевским и не без их «протекции» принятого в коллектив ФЭКСа.

Все, что делалось в стенах ФЭКСа, шло под знаком яростного отрицания всех и всяческих традиций, в том числе и традиций классического искусства. «Ложным и чрезмерным» переживаниям театра, решительно «не ложившимся» на кинопленку, «фэксы» противопоставляли точность жеста, хронометрированный ритм, тщательно отделанный трюк.

Как сказал впоследствии Козинцев, «музам хорошего, древнего происхождения пока нечего было делать на съемках».

Спустя сорок лет автор трилогии о Максиме, «Дон-Кихота», «Гамлета», «Короля Лира», вспоминая о своей творческой молодости, не без полемического задора отметил: «Имена наших учеников стали известны; их приглашали сниматься и другие режиссеры. Не думаю, чтобы Кузьмина в «Окраине», Жеймо в «Подругах», Соболевский в «Снайпере», Жаков в «Семеро смелых» показали себя плохо подготовленными артистами».

Успехи бывших «фэксов» не покажутся парадоксальными, если вспомнить об атмосфере труда и неустанных поисков, которую создавали и поддерживали прежде всего сами Козинцев и Трауберг, сумевшие привить своим ученикам высокую эмоциональную культуру, передать им свою любовь к искусству, расширить их творческие горизонты. Что же касается «низких жанров», то цирк, пантомима, буффонада научили «фэксов» молчанию, тому самому красноречивому молчанию, которое подчас убедительней всяких слов. ФЭКС была школой мимов. Задача этой школы состояла в исследовании мира пантомимы, в расширении его пределов. На большом красном ковре, доставшемся «фэксам» в наследство от прежних хозяев, разыгрывались целые представления с участием одного актера. Актер должен был, являясь в десятках ипостасей, создать иллюзию многолюдного сборища — будь то митинг, или уличное представление, или «школа гладиаторов», причем целью была отнюдь не имитация, а воспроизведение сути предмета. По словам Козинцева, от актера требовалось «ухватить основное в подлиннике, вывести как бы его «алгебраическую формулу».

Эту «алгебраичность» актерского исполнения демонстрировали на экране ученики ФЭКСа и тогда, когда на смену бурному увлечению эксцентризмом пришел гротесковый реализм «Шинели», «СВД», «Нового Вавилона».

Жаков сыграл в этих фильмах по крошечному эпизоду. Кстати, его появление в «Шинели» было таким мимолетным, что сам Козинцев назвал эпизод в «СВД» первым выступлением Жакова на экране.

Сценарий Тынянова о декабристском восстании Черниговского полка — он назывался «Союз великого дела», или «СВД»,— представлял молодым режиссерам неограниченные возможности для поисков зримых эквивалентов художественного слова. Эти поиски определили выразительность заметной роли Жакова — одного из восставших черниговцев, павших на поле боя.

...Облака клубились над полем, медленно расходился пороховой дым; как пятна крови на бинте, проступали на вьюжном поле силуэты погибших. Тяжелораненый последним усилием разрывал снежный саван, с трудом поднимал руку, все еще призывая к борьбе, и падал замертво.

Несколько движений и смерть, сыгранные Жаковым, отвечали «зрительной поэзии» всей картины, ее напряженной эмоциональности, ее внутреннему движению.

И другой эпизод — в «Новом Вавилоне» — с той же актерской задачей и совершенно иным содержанием: смерть молодого рабочего на баррикадах Парижской коммуны. ...Момент затишья. Парень и девушка считают патроны, перебрасываясь ими. Грядущий бой не страшит их — они молоды, влюблены и уверены в бессмертии. Первый залп, шальная версальская пуля — и на наших глазах с энергичного юношеского лица мгновенно сбегает жизнь со всеми ее красками, а точнее говоря, исчезают светотени, рожденные живой человеческой мимикой. Лицо ста-

новится маской, освещенной беспощадным и ярким, бестеневым, как принято говорить сегодня, светом. И это не только искусство оператора Москвина, это умение самого актера в совершенстве владеть мимикой.

Когда пришло звуковое кино с иной мерой условности, многие из этих секретов художественной выразительности начали забываться. Жаков не склонен был ничего забывать. В этом убеждала первая же небольшая роль, сыгранная им в звуковой картине. Это был фильм «Моя родина», поставленный А. Зархи и И. Хейфицем. За несколько лет до того они пригласили Жакова сыграть рабочего-двадцатипятитысячника Бориса Шилина в немых фильмах «Ветер в лицо» и «Полдень». Жаков отдал Борису много своего личного — свою сдержанность, идущую от ощущения спокойной молодой силы, свою веру в новый мир, свой интерес к большой созидательной жизни. Работа над этой ролью шла как бы по пути предельного совмещения двух характеров — актера и героя. Но в «Моей родине» Жакову предстояло сыграть уже не своего сверстника и единомышленника, а белогвардейского капитана Алябьева.

Жаков играл Алябьева по принципу пластического выражения сущности героя — изломанного человека с врожденной склонностью к рисовке, к позе. Но эту весьма распространенную пластическую характеристику актер сумел углубить характеристикой речевой. Правда, жесту в фильме было просторно, а слову — тесно, но не оставалось сомнений: актер может выразить суть изображаемого характера не только пластически, но и изустно говорить с экрана — это было новое умение. В голосе Жакова, по первому впечатлению, было мало артистического — ни глубокого тембра, ни богатства интонаций, но актер владел им сполна, превращая в средство характеристики саму манеру произносить слова.

Есть в фильме сцена, когда Алябьев «утонченно» издевается над пленным красноармейцем. Красноармеец оказался земляком капитана. Алябьев подозревает, что он из тех, кто «грабил» его усадьбу, «пущал на портянки» родовые гобелены. «Покажи портянки»,— нудно пристает офицер к связанному, избитому солдату. Голос его бесцветен, ломок, как бесцветна и ломка вся фигура этого бывшего человека. Короткая обыденная фраза открывала вдруг всю бездну падения капитана Алябьева с его скудоумным толкованием понятия «родина». Одна фраза — а человек становился ясен.

Это был уже свой стиль, «жаковский» способ выражения характера. Актер овладел той лаконичной манерой, которая утвердилась в киноискусстве позже.

Отсюда, вероятно, легенда о «загадочности» Жакова, возникшая именно в те годы. Эмоциональная скупость актера еще долго оборачивалась недосказанностью, «тайной», пока не было по-настоящему глубокой, высокосодержательной кинодраматургии. Но потребность в таком актере, как Жаков, с его умением скупо, без аффектации выразить сокровенную суть образа уже назрела. Его появление подготовила сама жизнь. Из Жакова формировался актер по-настоящему современный.

Окончательно обрести себя помог актеру коллектив единомышленников в искусстве. Жаков при всей его человеческой скромности, заставлявшей чаще всего держаться в тени, никогда не оставался в изоляции, столь вредной для сколько-нибудь одаренной натуры. Безошибочным чутьем он всегда находил тот творческий коллектив, который отвечал его созревающим внутренним устремлениям. Не съемочную группу, сколоченную «на раз», а именно творческий коллектив со своей программой и своими методами. К середине тридцатых годов таким коллективом для Жакова стала мастерская С. Герасимова — с ее принципом глубокого проникновения в суть изображаемых явлений и одновременным стремлением к предельной естественности актерской игры.

Готовясь к постановке первого своего звукового фильма, Герасимов стремился разгадать природу актерского исполнения на экране. По его словам, на первых порах «все сводилось к одной цели — быть естественным в мире чувств, совершенно исключить всякую аффектацию». Спустя несколько лет это положение было уточнено В. Пудовкиным: «Внешняя выразительность актера кино не должна переходить порога выразительности человека в реальной обстановке». Слово «выразительность» не случайно усиливалось двукратным повторением — многие актеры забывали о ней. Заботились о естественности, которая при этом оборачивалась тривиальностью.

Воспитанники мастерской Герасимова учились нести слово с экрана, определяя взаимодействие между словом и поступком, словом и жестом, словом и мыслью. Слово было не самоцелью, а средством художественной выразительности. Актер не просто доносил до зрителя определенную информацию, как это нередко случалось в первых звуковых фильмах, но как бы вводил текст в русло создаваемого образа. По тем временам это было большим шагом вперед, шагом к подлинно реалистическому кинематографу.

С. Герасимов предложил Жакову сыграть в фильме «Семеро смелых» роль радиста Курта Шеффера, немецкого эмигранта, связавшего свою судьбу с судьбой советских людей и заслужившего право на трудную полярную зимовку. В самом тексте сценария не было никаких указаний на то, что этот человек, несмотря на свою молодость, прожил большую и нелегкую жизнь, и тем не менее зрителю с первых же эпизодов становилось ясно, что трудная зимовка стала очередным и, может быть, не самым жестоким испытанием в жизни Курта Шеффера.

Уже в самом облике этого человека содержался намек на чрезвычайные жизненные обстоятельства, сделавшие его таким, каков он есть. Вот когда в полной мере сыграл внешний облик актера — интеллигентное замкнутое лицо, освещенное светом небольших умных глаз, улыбка, пропадающая прежде, чем она успевала появиться, та особая энергичность и собранность, которая сквозила в его чертах. Речевая характеристика совпадала с портретной, больше того — усугубляла ее: негромкий голос заставлял внимательнее прислушиваться к каждому слову, и, как противовес всегдашней молчаливости, острее воспринималась обстоятельность в каждом жесте.

Так, исподволь внимание зрителей концентрировалось на Курте Шеффере, но Курт Шеффер, сколько к нему ни приглядывайся, становился все непроницаемей и загадочней. Тем глубже, тем неожиданнее впечатляла единственная сцена, в центре которой был радист Курт. Подготовленная всеми предыдущими эпизодами с его участием, она захватывала красотой и силой характера, который представал перед нами на экране.

...Ночь. Опустевшая станция. Шум пурги. Осунувшийся, небритый Курт уж который день подряд вызывает из небытия пропавших товарищей. «Богун — Охрименко... Богун — Охрименко...» — монотонно повторяет он обесцвеченным усталостью голосом. И вдруг начинаешь понимать, что Курт Шеффер, немецкий эмигрант, не раз уже терял друзей. Домыслы? Да, безусловно. Но в том и сила актера, что его присутствие заставляет работать наше воображение.

«...Богун — Охрименко... Богун, Богун, Богун...» — упрямо повторяет Курт Шеффер. Наступает передышка — и мы видим его над карточкой Жени Охрименко, совсем еще девчонки, в матроске, доверчиво прильнувшей к плечу отца. Нехотя расставшись с карточкой, Курт машинально извлекает из кармана оставленные Женей порошки, глотает один, запивает водой, а по щеке бежит выжатая то ли горем, то ли стужей слеза.

Монотонных позывных, фотокарточки и одной-единственной слезы оказалось достаточно, чтобы дать почувствовать, чем



«Семеро смелых» (1936). Курт Шеффер

была Женя для Курта Шеффера. Потаенной любовью? Нет, скорее обещанием такой любви, напоминанием, что она существует... Буквально двумя штрихами создает актер образ мужественной преданности друзьям и среди них особенно — женщине.

Героями Жакова надолго становятся коммунисты-иностранцы, люди суровой и романтической судьбы, полной превратностей и смертельного риска — командир латышских стрелков Ян Драудин («Мы из Кронштадта» Е. Дзигана), финн Тойво Антикайнен («За Советскую Родину» братьев Ю. и Р. Музыкант), немецкие антифашисты Рольф Мамлок («Профессор Мамлок» А. Минкина и Г. Рапопорта) и Пауль Венцель («Болотные солдаты» А. Мачерета).

Латышский стрелок Ян Драудин. Чем покоряет этот скромный, такой «негероический» человек? Откуда это магнетическое действие, которое оказывают его негромкий голос, его иронический взгляд?

...Стрелковый полк Яна Драудина держит последние подступы к Петрограду. Лавины белых цепей катятся к высоте 103. Вся надежда — на моряков-кронштадтцев. Но подкрепления нет, один только ветер рвется с Балтики и гнет прибрежные сосны.

Порвана связь, тяжело ранен телефонист.

— Кронштадт, Кронштадт,— отчаянно вызывает пехотинец.

— Ничего,— невозмутимо говорит Драудин, — это бывает, что не работает...

Надламываются старые сосны. Это уже не ветер, это ураганный огонь белых.

— Бойцов мало, товарищ командир, — говорит помощник.

— Ничего, найдутся... — еще невозмутимей замечает Драудин.

За беглым взглядом, за скупой мимикой Жаков дает почувствовать постоянную и



«Мы из Кронштадта» (1936). Ян Драудин

очень напряженную работу человеческой мысли.

Из окопа выползают музыканты. Они располагаются с винтовками вдоль бруствера.

— Ну, вы, артисты...— командует Драудин.— Давай хорошую музыку.

Гремит марш. Полк будет драться до конца. В строй встанут раненые. Земля смешается с деревом, глиной, мхами. А Драудин толково, не торопясь, будет стрелять, как охотник, бить по цепи белых. Раз только почти неслышно пробормочет сквозь зубы:

— Кронштадт... Неужели не помогут, не успеют...

А когда у бруствера останется последний трубач, когда упадет раненый помощник, Драудин между двумя выстрелами закурит последнюю папиросу, и на какую-то минуту мы вдруг почувствуем в нем человека совсем не военного — но только на минуту, потому что он снова припадет к брустверу и будет бить в упор, уже не по-охотничьи, а по-солдатски.

(«Так. Все именно так», — повторял сам Вишневский, просматривая отснятые кадры.)

Ян Драудин — это человек мыслящий и... потому интересный — уже готово было сорваться у меня. Однако, надо признать, не только этим интересен зрителю герой Жакова.

Фильмы тридцатых годов отнюдь не были фильмами-размышлениями (в нынешнем понимании особенностей кинодраматургии такого рода). В основе каждого лежал крепкий сюжет. Движущей пружиной было напряженно развивающееся действие, в которое вовлечены герои. В Жакове-актере счастливо сочеталось умение нести мысль с экрана с умением действовать на экране. Не трудно заметить некую закономерность: самые напряженные, самые мучительные размышления героя совпадают с кульминационной точкой развития действия. Актер не противопоставлен сюжетной драматургии, входит в нее.

...Единственный раз меняется в лице Ян Драудин: перед окопом стоит женщина с белым платком в руке. Маячит за ее спиной фигура золотопогонника.

— По провокатору... Прицел постоянный,— не своим голосом говорит Драудин.

Стоит, подняв белый платок, жена Яна Драудина.

— Говорите: сдавайтесь,— торопит ее поручик...

А Драудин берет на мушку... Кого?

— Товарищи, не сдавайтесь! Кронштадт поможет! — кричит женщина.

В ту же секунду гремит выстрел. Убитый поручик падает — менять прицел Драудину не пришлось. Если он и усомнился в своей подруге, то на мгновение. Это мгновение невыразимой внутренней борьбы мы и наблюдаем на лице актера.

При всем том лицо его, сильное и одухотворенное, почти статично. Самые потаенные, самые глубокие чувства Жаков передает, почти не прибегая к мимике. Чуть жестче складка губ, чуть сосредоточенней взгляд — и только. Актер предпочитает находить отражение человеческих чувств в пластике движений. Пластические характеристики его всегда просты и спокойны — никаких сильных жестов, никаких резких поз. Жакова можно сравнить с великолепным в своей статике молодым Жаном Габеном. Но Габен не мог обойтись без знаменитых сцен бешенства, а Жаков всегда был предельно скуп на проявление каких бы то ни было эмоций.

Роль Драудина была озвучена артистом латышского театра; и столь естественна оказалась исполнительская манера Жакова, столь крепко сцепление между словом и жестом, что исполнение и озвучание слились в единое целое.

Кстати, латышский акцент мало что добавлял к образу, созданному Жаковым. Не акцентом, не этнографическими приметами определялось то конкретно-национальное, что вносил Жаков в образ своего героя. Он не старался в каждом отдельном случае быть похожим на латыша, финна или немца. Перед нами был определенный социальный тип, который, однако, мог возникнуть лишь в определенной стране и в определенное время.

Интересно, что когда в 1967 году итальянский режиссер Джанни Пуччини утвердил Жакова на роль героя Сопротивления папаши Черви в фильме «Семь братьев Черви», незамедлительно раздались голоса сомнения: «Полно, похож ли этот актер на итальянца, удастся ли ему воплотить конкретные черты итальянского крестьянина?» Но Пуччини не случайно с самого начала намеревался пригласить на эту роль актера-иностранца (сначала речь шла о Спенсере Трэси), который мог бы построить образ не на знании традиций домашнего быта, семейных и общественных норм, религиозных отправлений, а на социальных интернационалистических началах. Остановившись на самых значительных событиях своего времени, на самых крупных и ярких судьбах, режиссер Пуччини искал в характерах героев коренные свойства человеческих натур. В образе старика Черви как бы материализуется сам дух отцовства. Этот человек — олицетворение «корня жизни», который невозможно вырвать из земли.

С другой стороны, вряд ли и сам Жаков согласился бы сыграть того же Черви, мирно доживающего свой век на ферме в кругу семьи. Сущность старика итальянца, готового отдать родине самое дорогое, что у него есть,— семерых сыновей, оказалась близка русскому актеру именно в силу того, что она послужила выражением закономерностей общественной жизни. Национальный темперамент у Жакова выражает и темперамент гражданский, этнографические приметы — приметы социальные.

●

Коммунисты, воплощенные в фильмах О. Жаковым, представали крупными и цельными личностями. Это были истинные киногерои тридцатых годов, отражающие историческую сущность эпохи — стремительное утверждение социализма на одной

шестой части планеты. Никаких душевных противоречий, никаких внутренних конфликтов. И вместе с тем Жаков с его собственным стилем выражения характера сумел показать, что человеческая цельность отнюдь не равнозначна элементарности. Героя, воплощенного Жаковым, никак не упрекнешь в прямолинейности; он сложен — спокойный немногословный человек, одновременно и пластичный и угловатый, и притягательный и непроницаемый. Внутренний мир этого человека актер смог выразить средствами чрезвычайно экономными.

Вспоминая то впечатление, которое производила игра Жакова, режиссер И. Хейфиц в беседе с автором этих строк говорил: «Нам стало ясно, что современный человек скуп на внешнее выражение эмоций; он не восклицает, не заламывает рук, не раскрашивает свою речь интонациями, не рвет страсти в клочья. Он скуп эмоционально, но это не значит, что он холоден и рационалистичен. Просто он человек XX века, а не XIX. Часто актеры пытаются вернуть героя из современности в прошлое. Они его «раскрашивают», вытаскивают наружу то, что человек прячет. Современное исполнение как раз и заключается в том, чтобы суметь без аффектации выразить свой внутренний мир возможно полнее и сдержаннее. Таким современным актером и показался нам Олег Жаков за свою удивительную способность к игре, так сказать, «гомеопатической» — игре сверхмалыми дозами».

●

В 1936 году Зархи и Хейфиц пригласили актера, только что исполнившего роль Яна Драудина, сыграть доцента Воробьева в фильме «Депутат Балтики».

Жаков со своим сильным, мужественным лицом и внимательным, умным взглядом решительно не походил на «человека в футляре», каким, казалось, был выписан доцент Воробьев с его долгополой «хламидой», старомодным зонтиком и традиционным пенсне, которое в минуты волнения уже роняло не одно поколение этих «хлюпиков-интеллигентов». Но все это были внешние приметы. На поверку Воробьев выходил куда сложнее, тоньше и опасней.

Проще всего было бы утверждать, что доцент Воробьев ненавидит революцию, так как он по мировоззрению своему мелкий буржуа, воспитанный на хозяйских подачках. Или — потому, что он испугался гнева восставших, ненужной, по его мнению, жестокости, невинно пролитой крови. Но все это — черты воробьевых, таких, как он, без присущих именно этому Воробьеву особенностей.

Есть в фильме сцена, когда Воробьев, пораженный «отступничеством» своего учителя, опубликовавшего статью с призывом прекратить саботаж, опрометью прибегает в университет, чтобы поделиться этой новостью с коллегами. Но коллеги уже наслышаны о происшествии.

— У вас удивительное свойство — сообщать сенсацию ровно через час после того, как всем все стало известно, — ядовито отвечают Воробьеву.

Фраза отнюдь не случайна. Надо полагать, и в науке Воробьев выступает с «сенсациями» давно всем известными. Достаточно сопоставить этот эпизод со сценой последнего объяснения ученика и учителя:

— Я еще молод... Я ничего не успел... Я тоже хочу быть великим ученым, — лепечет Воробьев, не заботясь ни о каких приличиях.

Перед нами — честолюбивая посредственность, заурядный филистер. Революция для него — крах всех головокружительных надежд, связанных со старым «храмом науки» и его служителями. Доценту Воробьеву, в сущности, не дорога наука — дорог храм, ему нужно местечко подле аналоя — такова уж эта суетная, мелочная натура.

Когда-то, играя белогвардейского капитана Алябьева, Жаков одним тембром голоса сумел передать внутреннее состояние своего героя. Теперь это умение прояви-



«Депутат Балтики» (1936). Воробьев

лось полнее: голос стал важнейшим средством характеристики персонажа.

...Воробьев возмущен очередной «выходкой» профессора Полежаева: ученый с мировым именем отправляется на корабль читать лекцию «матросне». Он пытается образумить упрямого старика, пробует иронизировать: «Ну и как вы к ним обратитесь? Господа? Или, может быть, —братцы?» А в голосе дрожат ломкие нотки. Они прорвутся отчаянной фистулой, когда разъяренный Воробьев бросит в лицо своему учителю: «Сами выжили из ума! Бегите лекции читать в кочегарки!» И крик этот обломится на самой высокой ноте, и Воробьев, теряя голос от ужаса, от сознания полной безысходности, будет лепетать: «Я ничего не успел... Я тоже хочу быть великим ученым...»

Речь Жакова пластична и всегда связана с пластикой движения: ломается голос — ломаются и жесты, изломанной в чуть намеченном шарже становится вся его фигура.

Жестикуляция актера, как всегда, предельно скупа и выразительна. Он остроумно использует реквизит — навсегда запоминается, как Воробьев посредством зонтика закрывает корабельный иллюминатор. И еще одним примечательным средством пользуется Жаков, перевоплощаясь в доцента Воробьева: с первых же эпизодов актер задает себе чуть убыстренный ритм. Немного быстрей обычного его движения, немного торопливей речь — и нам понятна внутренняя сумятица, внутренняя лихорадка, терзающая героя. Зримая суетность Воробьева выражена без лишних слов и жестов.

Отныне Жаков всегда будет играть «врагов» в сравнительно ускоренном ритме; «враг» станет для него воплощением чело-



«Великий гражданин» (1937—1939). Боровский

веческой неустойчивости, непрочности. Персонаж Жакова может поначалу показаться внешне спокойным, сдержанным, но откроется зрителям в своей внутренней растерянности и смятенности.

Таков троцкист Боровский в «Великом гражданине» Ф. Эрмлера. Интонациями и жестами Жаков дает почувствовать в Боровском и бессильную злобу, и страх, и сознание безнадежности. И мало-помалу умный, властный, расчетливый ставленник оппозиции исчезает. Остается интриган — злобный и мелочный. На смену демонстративной неподвижности, монументальности человека, чувствующего себя «вождем», приходит интриганская суетность — та самая, которую актеру удалось так выразительно показать еще в образе доцента Воробьева.

«Великий гражданин» — это фильм, от начала до конца посвященный отношениям общественным. Фильм, показывающий на экране людей, целиком и полностью погруженных в напряженную политическую борьбу. Такое содержание потребовало публицистической формы. «Великий гражданин» стал первым экспериментом в области отечественного «разговорного кинематографа». Характеристики героев были преимущественно изустными, причем во всей своей полноте они раскрывались постепенно, в ходе событий, хотя лицо персонажа было ясно зрителю с первых же эпизодов. Не каждый актер смог бы играть на таких условиях — непривычным, «некинематографичным» представлялся сценарный материал.

Эрмлер и Жаков создали характер по-настоящему значительный и сильный. Они воплотили на экране тип того самого маньяка — «сверхчеловека», который начинает с теорий о вождях и толпе, а кон-

чает убийством, мнит себя избранником, а на поверку выходит прохиндеем, кажется руководителем, а в действительности является никем иным, как обыкновенным склочником в общегосударственном масштабе.

Это была интересная работа, но актеру были ближе иные роли.

Для каждого актера особенно волнующей бывает встреча с драматическим материалом, наиболее полно отвечающим его творческой индивидуальности. Таким материалом — не просто глубоким и увлекательным, но и дающим возможность развернуться всем актерским умениям Жакова — стала роль Федора Таланова в «Нашествии» — экранизации одноименной пьесы Леонида Леонова.

«Нашествие» — пожалуй, единственная из пьес о Великой Отечественной войне, получившая достойное экранное воплощение. В этом есть и немалая заслуга Жакова.

Кто такой Федор Таланов?

Отрывочны и скупы упоминания о некоем антиморальном поступке, совершенном этим человеком:

—...Та женщина умерла?

— Нет. Я хотел и себя...

Федор покушался на убийство близкой женщины и был приговорен за это к нескольким годам тюремного заключения. Он возвращается в отчий дом осенью 1941 года. А за ним в город врываются орды оккупантов...

Найдет ли вчерашний преступник свое место в строю, сможет ли обрести утраченное достоинство в борьбе с врагом — так некоторые склонны были формулировать идею «Нашествия». В действительности проблема, поднятая Леоновым, была куда сложней. Нет, не конкретная юридическая формула вины определяла концепцию центрального образа. Трагедия Федора Таланова была глубже. Жертвой судебной ошибки, недоразумения, а может быть, и произвола играл его на сцене театра имени Моссовета замечательный артист Астангов. Впоследствии Леонов подтвердил правомерность такой трактовки, но прибавил, что при этом не стоит «выпрямлять» фигуру Таланова, идеализировать его образ. Трагедия Федора Таланова заключается в том, что он, готовя себя к особой, заметной роли в обществе, склонен обвинить во всех своих неудачах само общество, якобы не оценившее его, талановского своеобразия, не открывшее простора его незаурядной индивидуальности.

Именно так прочитал пьесу Леонова актер Жаков. Приглашенный режиссером А. Роомом сыграть Федора Таланова в экранизации «Нашествия», он прежде всего отверг «уголовную» подоплеку «дела Таланова».

Режиссер Абрам Роом в основном разделял концепцию Жакова. Признавая, что актер внес много своего в трактовку главной роли, Роом отметил его в титрах как второго режиссера.

...Федор Таланов входит в родной дом. С тех пор как он покинул его под конвоем, прошло три года. Шесть встреч под родным кровом — как шесть попыток подойти к берегу.

Сначала — мать. Ее счастливые и горькие слезы.

— Ладно, мать, руки-ноги на месте,— бормочет Федор.

Тут он по-человечески открыт, мягок, прост. Но это только первая минута, потом прорывается невольное раздражение — против матери, готовой оплакать «блудного сына», против сестры, «не побрезговавшей», вот именно — «не побрезговавшей», подать ему руку. Федор Таланов тут же замыкается в себе, ожесточается.

— Не по чину ему на вешалке,— кивает он на свое видавшее виды пальто. И, как собаке, грозит ему пальцем: — Лежи тут... Лежать!..

Федор Таланов не случайно разговаривает со своими вещами, как бы «оживляя» их. Он словно подчеркивает, что с людьми ему, в общем, говорить не о чем и незачем. В этом есть и некий намек на собственную исключительность: он, видите ли, одушевляет вещи, точно зверей или птиц, и демон-

стративно отказывает в душевности людям. Да, этот человек не из легких. Поза страдальца, мученика делает его неудобным в общежитии. Но в этой позе, в фиглярстве — что-то от подростка, от затянувшейся болезни роста. И потому сестра, как подростку, выговаривает ему:

— Мог бы помягче с матерью...

— Я по улице шлялся, боялся войти, чтобы этого надгробного рыдания не слышать,— по-мальчишески откровенно отвечает Таланов — Жаков.

С сестрой — снова зазвучала нотка прямодушия. Снова затеплилась в голосе надежда — поймут, примут. Примут такого, как есть. И вот уже Федор у рояля, и старый вальс звучит, как воспоминание детства.

В пьесе Федор Таланов бросает реплику: «Мелькнет ниточка и рвется». В сценарии такой реплики нет. Она и не нужна Жакову. Благодаря мастерству актера, его чувству меры, такту, искренности мы чувствуем, как натягивается эта ниточка и рвется — непрочная ниточка человеческого взаимопонимания. Федор жаждет общения.

Вот старая нянька. Ей можно поведать самое горькое:

— Продрог я от жизни, нянька...

И услышать именно то, что давно уже подсказывало сердце.

— Тебе, горький мой, самую какую ни на есть солдатскую шинелишку. Она шибче тысячных бобров греет...

Подтекст, который вносит актер в короткую ответную реплику: «Не взяли меня»,— точно отвечает леоновскому замечанию: «Он думает, что достоин доверия, и в то же время понимает, что в глазах людей он не заслужил его».

Но, как бы там ни было, а после разговора с нянькой лед сломан, и когда та зовет внучку — смешную Аниску, продрогший Федор начинает отогреваться. Сухое, колючее лицо его смягчается, и вся фигура теряет свою угловатость. Эти пластические переходы от неприкаянности к умиротворению особенно хорошо даются Жакову.

Таким вот — умиротворенным, обогретым встречает Федор отца. Правда, и тут он не может обойтись без позы.

— Я пришел к тебе на прием, как к врачу,— металлически звенит его голос. Таланов — Жаков не без удовольствия произносит эти слова, видно, его волнует звук собственного голоса, как это бывает обычно с очень самолюбивыми людьми.

И отец, хорошо знающий сына, мудро подыгрывая ему, ставит диагноз.

— Растерян... Смущен... Но болезнь излечимая.

— Рецепт,— говорит Федор, и голос его обрывается: ему уже не до игры.

И старый доктор просто отвечает:

— Справедливость к людям.

— А к тебе справедливы?— глухо взрывается вдруг Федор, он уже не любуется своим голосом, он забывает о себе в своем искреннем возмущении:— Людишки бегут, самовары вывозят, теток сумасшедших... Что ж они тебя-то забыли, старый лекарь!..

Отец вольно или невольно задел больное место: именно вопрос о справедливости больше всего мучает Федора Таланова. В доме появляется секретарь райкома Колесников. Последним отчаянным усилием Федор цепляется за него:

— Вот, возьмите себе такого исправившегося. Не подходит?

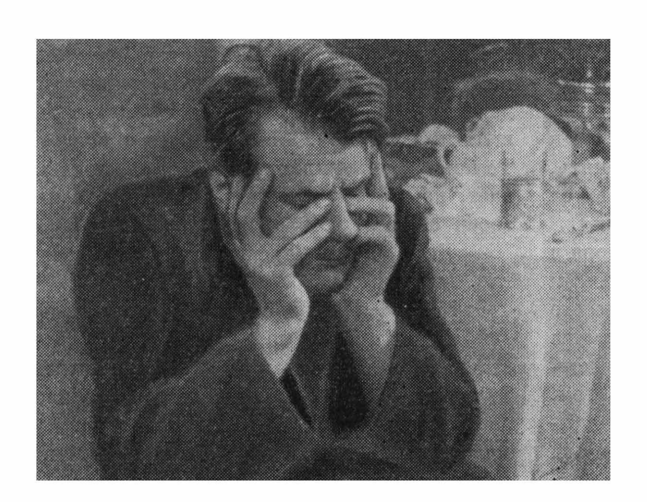
Но Колесникову, по собственным его словам, «некогда вникать в душевные переливы». Позднее секретарь райкома пожалеет о своей жестокости: «Жили рядом и ни разу не поговорили по душам... Мы были суровы. И забыли слово «нежность». Эти слова, сказанные им старому доктору, можно переадресовать и Федору Таланову.

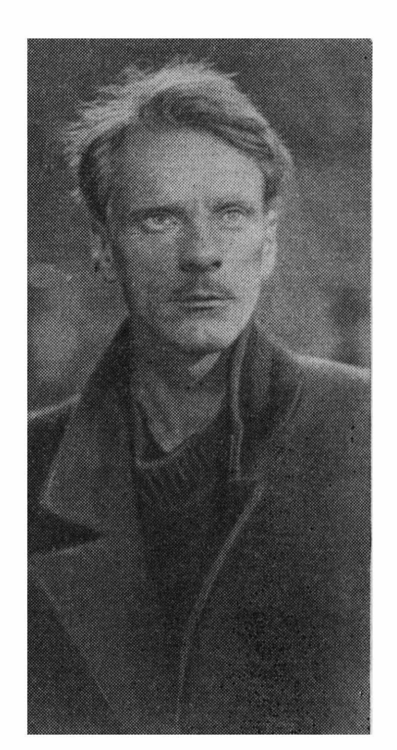
Недоверие Колесникова передается доктору. На какую-то минуту мудрость изменяет и отцу Федора:

— В этот час я хочу знать, кто входит в мой дом,— ледяным голосом изрекает он.

В ответ Таланов — Жаков опускает глаза — тот же самый жест сожаления, который вырывается у него вслед за собственной резкостью. Ему жалко отца, но

«Нашествие» (1944). Федор Таланов





он не хочет показать этого. Не поднимая глаз, он быстро одевается, чтобы уйти.

Таков Федор Таланов в исполнении Жакова. Нежность и грубость. Ранимость и черствость. Ирония и незащищенность. Федор Таланов болезненно самолюбив, склонен к рисовке, позе. Не без удовольствия называет он себя «призраком средних лет». Но достаточно услышать, как произносит эти слова Жаков, чтобы понять, что за внешним фиглярством скрывается сознание трагизма своего положения.

...Второе появление Федора Таланова в отчем доме. Он возвращается сюда, всем своим существом остро чувствуя — это его последний шанс «найти себя». В кармане у него попавшее случаем письмо «талановское дочке», «записка пустяковая», о том, что «тетка приезжает». Федор уже наслышан об этой мифической «тетке»: не она ли взорвала комендатуру, оставив на ближнем заборе свою «визитную карточку»: «Добро пожаловать!»

«Записка пустяковая» должна послужить волшебным ключиком к своему дому. Но как воспользоваться этим ключом?

— Ветер, ветер на всем белом свете...— бормочет Федор, грея озябшие руки.

Этот блоковский стих в устах Жакова точно характеризует Федора Таланова. Много говорит нам о его интеллекте. О его внутренней энергии. О его романтизме. Да и об анархизме тоже.

— Я, собственно, по делу пришел,— туманно говорит он смущенной его поздним появлением сестре, прячущей за ширмой раненого Колесникова.

— Не шути со мной,— обрывает встревоженная сестра, которой тоже «некогда вникать в душевные переливы».

Слово за слово — все шире пропасть между ними. И, чувствуя всю нелепость своего поведения, Федор ведет себя еще глупей и непоправимей.

— И опять сорвалось,— бормочет он. Это — о себе, о счастливом случае, которым он не сумел воспользоваться.

И Федор сбрасывает маску бесшабашного, темного, «лихого» человека. По пьесе это происходит несколько позже — у постели истерзанной Аниски.

— Спеклось все во мне после Аниски,— говорит в четвертом акте леоновский Таланов.

Но для Таланова — Жакова замученная Аниска неотделима от пылающих деревень, от багрового снега, в котором штыки патрулей. Не прозрение Федора Таланова показывает Жаков; он показывает, как человеку удается подняться над своей обидой.

— Дай мне лекарство, отец, чтоб сожгло внутри...

Эти слова у леоновского Таланова вырываются импульсивно, как у человека, стоящего на грани окончательного падения. Таланов — Жаков произносит их совершенно спокойно, без аффектации. Они звучат почти мягко; Федор Таланов одолел свою гордыню, перетопил этот тяжкий камень. В нем нет больше места больному самолюбию. Серьезно и просто обращается он к случайно обнаруженному за ширмой Колесникову:

— Вникни, Андрей, в мои душевные переливы... Я уйду сейчас. Никаких поручений мне не даешь?

Колесников по-прежнему не может верить Федору Таланову, и на какую-то минуту тот снова становится в позу:

— Так... Как говорится в романах: «И ушел он, низко опустив голову...»

Но это скорее автошарж на прежнего Федора Таланова, незлобивая насмешка над самим собой. Не надрыв, не мученичество, а озорство. Человек принял решение. Человек выпрямился.

...Размышления о творчестве актеров зачастую содержат утверждение, что актер еще ждет своей самой большой, «главной» роли. Существует убеждение, что пожелать актеру в будущем «главную» роль — значит, что его биография далеко не закончена, что лучшие свершения впереди, что актер не прекращает творческих поисков и не иссякла в нем внутренняя потребность решать все более сложные творческие задачи.

Жаков называет своей главной ролью роль Федора Таланова. Именно эта роль позволила актеру утвердить самое важное, самое дорогое ему в человеке — разум, проясненный верой в справедливость и готовностью постоять за нее. В дальнейшем это станет темой большинства актерских работ Жакова, углубит и разовьет множество, на первый взгляд, скромных ролей, придаст им масштаб и значительность. Так что финалом его творчества эта работа, разумеется, не стала.

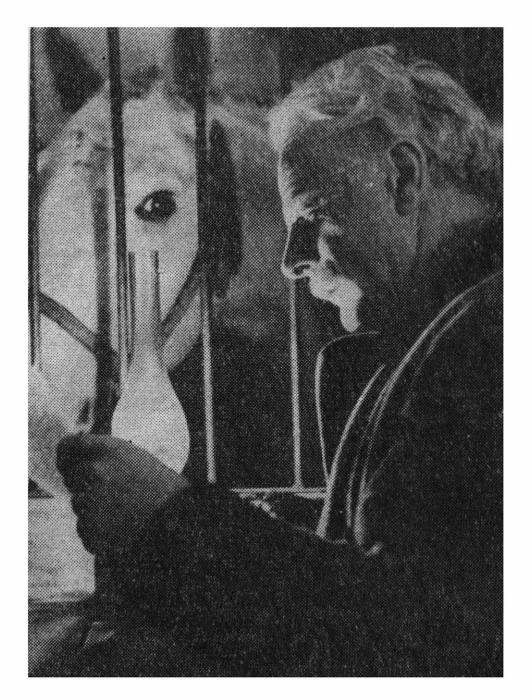
●

Фильмография Жакова необычайно обширна. В одной статье, конечно, невозможно коснуться всех его работ. Их более семидесяти.

Если говорить об этих ролях, то, по существу, за сорок лет актер представил нам историю одной человеческой жизни. Герой его прошел в ногу со временем. Он был организатором первых комсомольских коммун, рабочим-двадцатипятитысячником. Он служил в Красной Армии, бил басмачей в Средней Азии, а потом учился летать, был летчиком гражданской авиации. Он воевал. Боевым командиром прошел он всю Великую Отечественную, а после войны, получив увольнение в запас, пошел доучиваться, стал инженером, строил каналы там, где когда-то бил басмачей... И осмыслял пережитое...

Эту биографию рассказал мне сам Олег Петрович Жаков, прикидывая «ретроспективу» для некоего воображаемого героя, которого ему хотелось бы сыграть. Жизненный путь несуществующего персонажа оказался верен как творческая биография, как ретроспектива Жакова-актера. Достаточно вспомнить рабочего Бориса в «Ветре в лицо» А. Зархи и И. Хейфица, летчика Томилина в «Мужестве» М. Калатозова, капитана Кострова в «Подводной лодке Т-9» А. Иванова, инженера Ермасова в «Утолении жажды» Б. Мансурова.

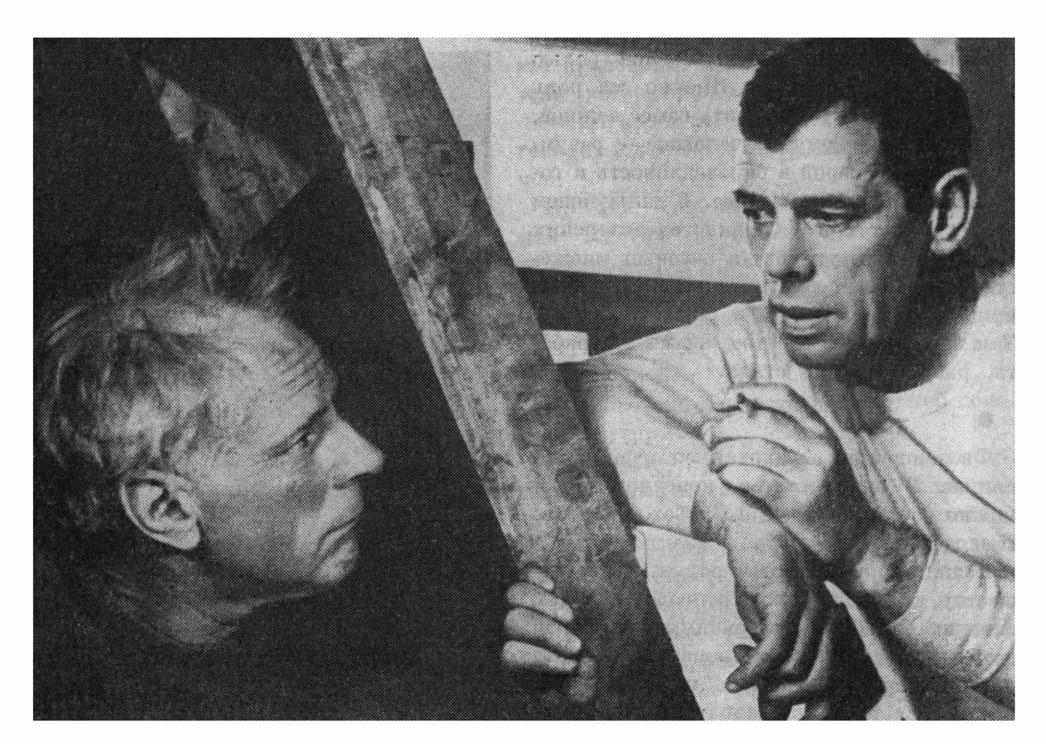
Жаков принадлежит к числу тех, не часто встречающихся актеров, у которых ни одна сыгранная роль не расходится с их представлениями о жизни и об искусстве.



«Браслет-2» (1968). Рыбкин

Казалось бы, сколь не похожи роли безответного конюшего Рыбкина в фильме Л. Цуцульковского «Браслет-2» и вражеского агента Дембовича в фильме В. Дормана «Ошибка резидента». Общего между этими людьми — лишь то, что оба — старики, оба подошли к финишу. Да еще то, что на старости лет им выпала служба посолонее, погорше тех, что выпадали прежде: Рыбкину — укрывать от мобилизации, от огня гражданской войны своего питомца, свою гордость — чистокровного скакуна Браслета-2; Дембовичу — из последних сил пособничать матерому резиденту, заброшенному в нашу страну с особо важным заданием.

Играя Рыбкина, Жаков воплощает контраст между стариковской немощью и душевным здоровьем, стариковской запущенностью и, если можно так выразиться, душевным порядком. А в образе Дем-



«Ошибка резидента» (1968). Дембович

бовича, напротив, внешняя собранность контрастирует с внутренним смятением, разбросанностью, беспорядком. Создавая эти, казалось бы, противоположные характеры, Жаков позволяет ощутить драматизм жизни со всеми ее перепадами, взлетами и падениями, с неизбежностью конца и жестоким вопросом в итоге: а для чего ты жил, был ли смысл в твоем земном существовании? И при всем отличии названных героев, создавая их образы, актер кладет в основу одно и то же представление об идеале, о том, как должно прожить жизнь.

Любопытно, что в том же 1967 году, когда Жаков сыграл Рыбкина и начал сниматься в роли Дембовича, он получил приглашение, которое могло показаться весьма заманчивым: сыграть первую комедийную роль — деда Нечипора в экранизации оперетты Б. Александрова «Свадьба в Малиновке». Актер был вправе воспользоваться этим доверием, чтобы уяснить, нет ли в его индивидуальности неких сокрытых до поры до времени даже от него самого творческих возможностей. Жаков не принял этого предложения.

— Я пошел в театр,— вспоминает он,— посмотрел оперетту и в который раз подумал: надо уметь отказаться от интересной работы, если она не твоя...

●

«Своими» Жаков считает те роли, в исполнении которых так или иначе реализуется мысль об истинных ценностях человеческого существования. Вот почему отнюдь не случайно его участие в научно-популярных фильмах о природе. Все, что связано с природой, с юных лет волнует Жакова. В общении с природой, в постижении ее законов он видит источник и основу нравственности.

Натуралисту, которого играет Жаков в научно-популярных фильмах «Повесть о лесном великане», «Слепая птица», «Король гор и другие», доступны все тайны заповедного мира и лесов, озер и речных плесов. Он видит диких зверей в их «домашней жизни», когда они не бегут и не прячутся, а живут своими заботами.

М. Пришвин в своем «Календаре природы» рассказывает, что, отправляясь на охоту, он зарекается говорить со своей собакой человеческими словами и объясняется с ней только глазами, движением руки да в крайнем случае нечленораздельными звуками. «Это не очень легко, но зато объяснение с животным в молчании заставляет напрягать внимание и начинаешь понимать его душу как бы из самого себя»,— читаем мы у Пришвина. Именно так общается Жаков со своими пернатыми и четвероногими партнерами; вместе с героем зритель напрягает свое внимание, вместе с ним начинает понимать язык животных, проникает в тайны природы.

Думается, именно об этих своих работах в научно-популярном кино Жаков говорит, что они «помогают сохранить форму и внутренне подготовленным встречать те нечастые роли, ради которых, собственно, и стоит заниматься актерским делом».

В этом замечании есть оттенок горечи. И не безосновательной. Необъяснимо, но возраст главного героя в наших фильмах колеблется между двадцатью и сорока годами. Драматурги явно обкрадывают себя и зрителей: ведь если говорить об историческом и человеческом опыте, то он отнюдь не на стороне двадцатилетних. Актер таких возможностей, как Жаков, вправе рассчитывать на значительные роли, написанные специально для него.

С. Герасимов написал для Жакова роль биолога Бармина в сценарии «У озера».

●

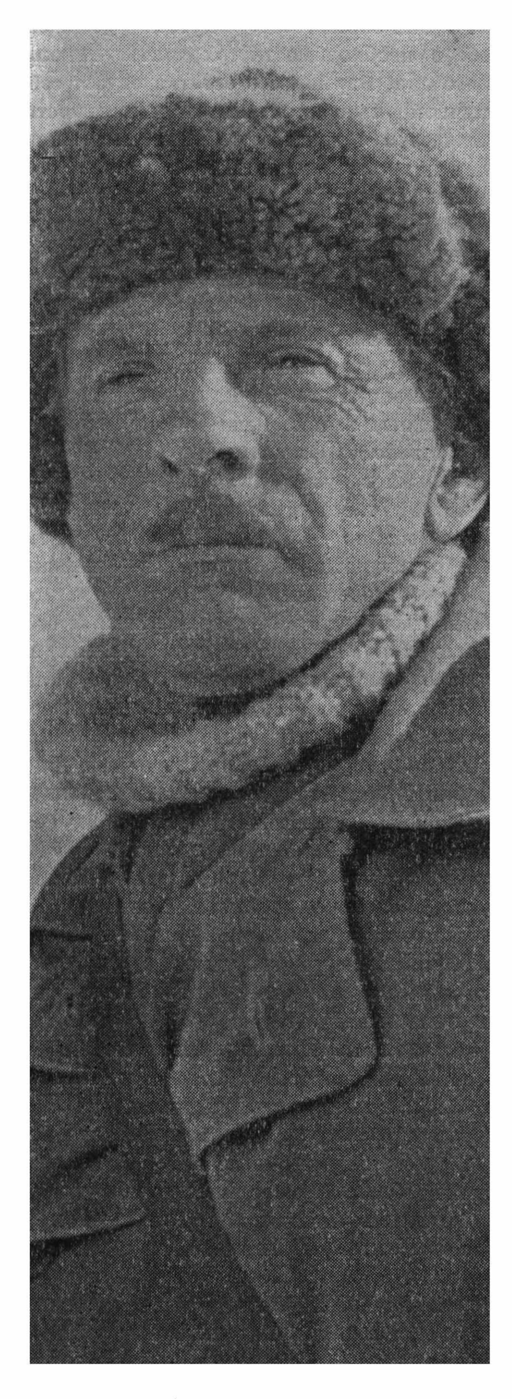
Выбор Герасимова был снайперски точен; да и кому же, как не Герасимову, было знать творческие возможности актера, бок о бок с ним прожившего в искусстве свыше сорока лет.

Ученый-байкаловед, глубоко убежденный в необходимости сохранить уникальное озеро, Бармин без остатка отдает себя научной и общественной деятельности. Режиссера и драматурга Герасимова привлекала возможность показать на экране философскую подоплеку деятельности ученого, исследовать человеческую мысль. Работая над воплощением этого замысла, режиссер должен был опереться на актера, который позволит зрителям проследить за процессом внутренних поисков, за ходом скрытых размышлений героя — от первого, едва заметного толчка мысли, выраженного одним только жестом или взглядом, до полного ее развития.

Герасимов усложнил задачу: Бармин в первой части фильма изображен опосредствованно — как бы через восприятие его семнадцатилетней дочери — книжницы, искательницы, идеалистки. Может показаться, что юная девушка при всех своих исключительных достоинствах не вправе претендовать на олицетворенное утверждение роли сознания. Ведь она еще не в состоянии глубоко, «взросло» осмыслить происходящее, давно уже осмысленное ее отцом. Если так, то образ Бармина, ограниченный восприятием его дочери, должен бы неизбежно проигрывать.

В длинном ретроспективном монологе дочь представляет нам Бармина: «Отец ведь прекрасный человек! И мне приходилось слышать не раз, когда о нем так и говорили: «прекрасный человек»... Он знает очень много. По-моему, он знает все. По-моему, его за это и любят, что его обо всем можно спросить, и он ответит... Он никогда не повысит голос, как бы ни волновался, а ведь в деле всякое бывает...»

Ну как сыграть после такой характеристики! После безмерных восторгов дочери нетрудно показаться совсем иным — скучнее, суше, проще. Невозможно изобразить на экране «прекрасного» человека, руководствуясь сценарными ремарками, рассекающими текст монолога Лены: «Бармин во главе стола, а рядышком Лена», «Отец за столом в актовом зале», «Бармин и Ле-



«У озера» (1970). Бармин

на рассматривают проект будущего клуба в Усть-Илиме», «Бармин и Лена идут по зимнему саду», «Отец и Лена мчатся на лыжах по снежной глади». Однако Герасимов имел основания ограничиться пометками: он, конечно же, знал, что Жаков не ограничится внешней передачей действия.

На помощь актеру пришло замечательное качество, которое сам же режиссер Герасимов очень точно называл «покоем истинного проживания каждого момента», подразумевая покой, который несет в себе всякое обоснованное и целеустремленное внешнее или внутреннее действие.

Бармин — Жаков берет нас в плен именно этим покоем истинного проживания. Сидит ли он на корточках под крошечным брезентовым укрытием, поставленным над прорубью рыбаками, возглавляет ли шумное застолье, осматривает ли сооружения Братской ГЭС, бежит ли на лыжах за браконьером — любое из этих действий обоснованно и целесообразно, а потому воспринимается как подлинное. В то же время душевное состояние героя, любовь к дочери, доброжелательность к людям, стремление сохранить красоту природы, интерес к тому новому, что входит в жизнь Сибири,— все это является нам, но не из действия будто бы, а из чего-то предыдущего. Казалось, жизнь Бармина от первого до последнего дня была известна актеру — потому-то нам с такой убедительностью и открывалось несколько страниц этой жизни. Глядя на Бармина — Жакова, трудно не вспомнить слова К. Станиславского из книги «Работа актера над собой»: «Нам хотелось смотреть и понимать то, что в нем совершалось: он улыбался — и мы тоже, он задумывался, а мы хотели понять — о чем, он загляделся на что-то — и нам надо было знать, что привлекло его внимание».

Позиция Бармина-ученого находит свое выражение не столько во внешних проявлениях, сколько в интенсивности внутренней жизни.

...Больница. Дочь пришла навестить отца.

— Тебе надо подумать о себе, Лена,— начинает отец.

— О чем ты говоришь? Я обо всем подумала, когда пошла в библиотеку. Мне нравится эта работа. И ты рядом.

Отец молчит.

— Мир велик,— говорит он наконец,— нельзя всю жизнь прожить у озера...

— Но ты же прожил. И живешь!

— Мир велик,— повторяет он...

Подтекст, лежащий за словами Бармина, предельно сложен и предельно ясен. Причастность героя к великому миру, гармоничному и противоречивому, очевидна.

Однако это не значит, что Жаков создает образ, опираясь исключительно на свое умение мыслить на экране. Образ Бармина раскрывается и через чувства героя. Актер обнаруживает в Бармине поразительную свежесть восприятия, счастливую способность удивляться свершениям. Автору фильма хотелось бы, чтобы мы увидели Бармина глазами Лены, а мы, вдобавок к тому, видим Лену глазами Бармина и всякий раз дивимся вместе с героем, как она повзрослела. Жаков дает почувствовать, что радостное удивление его героя — это по сути своей удивление перед новизной. Он ведь, пусть не покажется странным такое сопоставление, и перед Братской ГЭС испытывает то же чувство, и перед школьниками-бурятами на Ольхоне. Такова одна из существенных особенностей натуры Бармина, угаданная актером.

...Отец и дочь идут поляной к дому.

— Ты тоскуешь по маме?— вдруг спрашивает Бармин.

— Нет,— прямодушно отвечает Лена.

— Почему?

— Я ее не помню. Как же я могу тосковать?

Бармин молчит.

— Ты бы хотел, чтобы я ответила иначе?— беспокоится чуткая Лена.

Бармин не отвечает.

— Но разве лучше было соврать? Разве нужно было пожертвовать правдой?

— Не знаю,— медленно отвечает он.— Не знаю...

В молчании Бармина и в коротком его ответе Жаков воплощает столкновение самых противоречивых чувств — начиная обидой на дочь, кончая досадой на себя, не сумевшего скрыть эту обиду. Он возмущен безоглядным максимализмом юности, но он же стремится оправдать дочь, ибо разве не юношеским максимализмом силен и молод этот старый мир. Многогранность чувств сопутствует многогранности мысли, и актер снова приводит нас к размышлению.

●

Жаков органичен в современном кинематографе, суть которого — в пристальном изучении жизни, в склонности к анализу человеческих отношений.

«Кинематограф — это искусство молодых. Поспевать за ним — великий труд»,— сказал известный режиссер. А Жаков как будто вовсе не озабочен необходимостью «поспевать». Он успевает. Может быть, поэтому Курт Шеффер, Ян Драудин, Федор Таланов и сегодня живут на экране напряженной героической жизнью. Им еще долго быть молодыми. Герои не старятся.

Размышляя о герое

Продолжаем обсуждение проблем, поднятых на страницах журнала В. Санаевым (1969, № 8) и продолженных в статьях А. Демидовой (1970, № 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5), Н. Губенко (№ 5), В. Меркурьева (№ 7), М. Ульянова (№ 8), Р. Нахапетова (№ 9).
В следующем номере дискуссию продолжат Л. Смирнова, Р. Быков, М. Глузский.

Н. Аринбасарова

И доверие, и понимание

Дискуссия о герое-современнике не случайно вылилась в обмен мнениями о современном актере. Среди участников разговора не возникло никаких разногласий по поводу того, кого считать героем нашего времени, но зато развернулись споры вокруг способа экранного воплощения этого героя.

В одних случаях кажется результативнее метод укрупнений, который позволяет как бы приподнять образ героя, в других — предпочтительна неброская бытовая манера, потому что она соответствует строю всего фильма.

Вспоминаю свой актерский дебют — Алтынай в «Первом учителе» А. Михалкова-Кончаловского. Режиссер стремился снять фильм высокого эмоционального накала; его герои должны были выражать свои чувства открыто. Не исключался нажим, преувеличенность страстей, в правдивости которых убеждала логика определенного мира, созданного режиссером. Чтобы быть органичным и в этом фильме, актеры должны были прийти в определенное эмоциональное состояние. Вот, например, один из ответственнейших для меня эпизодов — «омовение». Горе и стыд Алтынай, поруганной баем и вырванной из его рук учителем Дюйшеном, ненависть к насильнику и любовь к учителю, первому человеку, пробудившему в ней чувство собственного достоинства,— все эти чувства должны были найти свое отражение в «монологе» — в несвязных, путанных



словах, которые твердит девочка, смывая с себя в реке ужас и грязь пережитого. В поведении Алтынай важно было не жизнеподобие. Приподняться над действительностью, укрупнить, преувеличить — этого требовал режиссер. Этого — поняла я потом — требовала логика его произведения.

В небольшом списке моих ролей фильм «Первый учитель» стоит особняком: снимаясь в нем, я, семнадцатилетняя дебютантка, не представляла, как выстроится фильм в целом, какое место занимает героиня в общем замысле. В то же время работа над образом Алтынай была для меня принципиально важной: режиссер нашел ключ к моей актерской индивидуальности. Отныне я работала в этом ключе. Чтобы быть на съемке вполне «собой», мне было мало последовательного анализа роли — нужно было, проделав для себя всю «рациональную» работу, действовать по законам больших страстей.

Именно так играла я Джамилю в одноименном фильме И. Поплавской. Но на этот раз для успешной работы от меня потребовалось еще и проникновение в общий замысел: стилистика фильма была сложна, все происходящее было показано, как цепь воспоминаний о детстве с присущими им контрастами — либо тень, либо солнце. Отсюда и резкие стилистические контрасты — поэтические эпизоды чередуются с откровенно «земными».

Помню, как мы часами просиживали с режиссером И. Поплавской, размышляя над воплощением образа героини. Перед режиссером стояла непростая задача: найти приподнятое, поэтическое изобразительное решение фильма, которое вместе с тем было бы и повествовательно-правдивым, почти бытовым.

И. Поплавская отнюдь не собиралась приукрашивать бедный киргизский аил военных времен. Но вот дело дошло до утверждения костюма моей героини — и оказалось, что сшить платье из дешевой бязи или ситца значило потерять плавный, мягкий силуэт Джамили. Нужной фактурой обладал только штапель. Платье из штапеля раз десять стирали и сушили на палящем солнце, чтобы оно «состарилось», выглядело победнее. А для кадров пробега штапельное платье не годилось — тут нужен был материал «крылатый», летящий. Никогда не забуду, как после долгих споров мы решились сделать «второй дубль» костюма — из парашютного шелка. И как потом волновались: не обнаружится ли на экране эта подмена.

Точно так же нужно было найти и различную эмоциональную окраску состояния героини в романтически-приподнятых и «бытовых» эпизодах. К сожалению, это не всегда удавалось. Временами авторам фильма, как мне теперь кажется, изменяло творческое чутье, и они, вопреки требованиям собственного замысла, стремились воплотить его не в контрастах света и тени, а в обычной повествовательной манере.

...Вот Джамиля впервые говорит Данияру о своей любви. Наступает минута, которая может перевернуть всю ее жизнь,— это чувствует даже мальчик, ставший невольным свидетелем разговора. А камера статична. И вся сцена, снятая этой безучастной камерой, идет в ритме бытовой беседы. Чтобы избежать неискренности в этом эпизоде, я должна была, что называется, снизить «градус чувств». Но это означало «сбиться с голоса», перейти с декламации на говорок, а мне хотелось сыграть Джамилю на одном дыхании...

И тут я подхожу к самому главному, очень точно высказанному Аллой Демидовой: неверно взятая режиссером интонация, неверно заданная среда — и все усилия актера оказываются напрасными.

Обобщающий способ создания образа, эмоционально приподнятая манера игры требуют особой меры условности. Если в «Джамиле» мера эта определялась драматургическим приемом — поэтическим ви́дением ребенка, то в фильме М. Бегалина «Песнь о Маншук» она была задана самим балладным, интонационным ладом картины.

Жанр фильма М. Бегалина — песнь. На мой взгляд, один из лучших эпизодов, раскрывавших глубину и особенности этого жанра,— монолог героини с яблоком («Вот это яблоко. Шумит оно. Это шум жизни, дерева, корнями вытягивающего соки...»). Будь он произнесен беглым говорком — произошло бы разрушение жанра с его условностью, с его особым, неповторимым строем. Но столь же опасна и другая крайность — декламация, которая покажется безжизненной, если режиссер не найдет изобразительного решения, отвечающего внутреннему состоянию героини фильма.

Необходимая мера условности была найдена именно в среде, в атмосфере недолгого затишья перед боем.

В то же время в фильме есть эпизоды, в которых среда задана неверно; в таких эпизодах чувства Маншук кажутся преувеличенными, скорбь — наигранной, героизм — плакатным.

Был в сценарии трагический момент: наши бойцы находят трех ребятишек, зарезанных гитлеровцами. Рядом на стене фашистская надпись: «Мы ждем папу». Маншук каменеет... Эпизод показался режиссеру чересчур натуралистическим, и в фильме появилась мелодраматическая, на мой взгляд, тройка сирот на пепелище.

Фальшь и натяжка такого решения эпизода очевидны: у меня, как у зрителя, он вызывает чувство внутреннего раздражения. Несомненно Маншук видела на войне нечто пострашнее троих оборванных ребятишек; что же касается ее неистраченной материнской нежности, той самой вечной женственности, которой, по замыслу режиссера, был противопоставлен хаос войны, то она могла бы проявиться при иных, куда более убедительных обстоятельствах. Среда, заданная режиссером, не работала на образ. Экранное воплощение оказалось слабее сценарного замысла. Была упущена возможность существенно дополнить характеристику героини, как дополняла ее, например, атмосфера лирических эпизодов — воспоминаний или последнего боя.

Я не могу не уважать режиссера М. Бегалина за то, что, прислушавшись к нам, актерам, он изменил сцену гибели Маншук, которая сначала виделась ему несколько театрализованной, разыгранной в излишне условной манере, когда, словно по мановению свыше, прекращается бой и убитую Маншук окружают ее боевые товарищи. Сообща нам удалось, как мне кажется, найти в этой сцене точную меру условности, в которой заключались и ощущение подлинности и пафос. Так, на съемочной площадке рождалось доверие и взаимопонимание. И в целом поэтика картины позволяла мне сыграть в меру моих устремлений.

Но я бы поспорила с режиссером, который захотел видеть в поведении Маншук одно только жизнеподобие, находящее свое выражение в причудливом сплаве различных черточек характера. Мне такого жизнеподобия мало.

Однако, как известно, для искусства «подняться над действительностью» — это хорошо, «оторваться от действительности» — плохо. Ведь любое преувеличение, укрупнение подразумевает прежде воссоздание общей картины и, следовательно, доскональное знание действительности. Работая над образом Маншук Маметовой, я старалась постигнуть сущность своей героини. Задача эта облегчалась тем, что Маншук Маметова — доподлинное лицо. По различным документам мне удалось составить для себя полное, как мне кажется, представление об этой девушке, но ведущей гипотезой для меня стала лишь одна черта характера Маншук — ее ненависть к насилию, к убийству, ее страсть к жизни, шумящей, как вечнозеленое дерево. Может быть, в результате мое исполнение роли стало до некоторой степени однозначно, но в принципе такой подход позволяет, по-моему, создать яркий и впечатляющий образ.

Открывая дискуссию, В. Санаев справедливо отметил, что о нивелировке характера героя-современника следует говорить и в связи с неверным подходом к возможнос-

тям актера, и в связи с неверным пониманием его прав и обязанностей в создании образа. Для меня первое условие работы — это посвящение во все детали замысла фильма.

Трудно представить себе актера, который приходил бы на съемочную площадку без желания понять, в чем заключаются эстетические идеалы режиссера, оказавшего ему, актеру, свое творческое доверие. В свою очередь и режиссеру, как правило, не безразличны устремления актера, его эстетические симпатии и антипатии.

Актер должен знать свое место в общем замысле режиссера — иначе есть риск, что желание актера предстать искренним, простым, естественным будет сведено на нет, и вместо подлинности на экране в лучшем случае явится примитивная житейская правда.

На съемках фильма С. Герасимова «У озера» мне довелось наблюдать такого интересного художника, как В. Шукшин. Шукшин — актер и режиссер со своей эстетической и нравственной программой, своей стилистикой, своим способом выражения. Для него чрезвычайно важно соответствие между интонацией всей картины и исполнительской манерой. Я не представляю себе Шукшина, который снимался бы — направо, налево — у режиссеров разных манер, разных направлений, как не представляю его снимающим случайных актеров. Он работает лишь с теми, кто всем своим существом отвечает его внутренним устремлениям. Его содружество с Герасимовым стало возможным и плодотворным именно потому, что Герасимов стремится к осязаемой жизненной правде и нуждается в таких актерах, как Шукшин, с его неприкрашенностью и подлинностью.

Одинаково обидно слышать упреки и в унылом жизнеподобии и в наигранном ложном пафосе. Вот почему таким важным я считаю совместный поиск режиссера и актера, добивающихся максимальной выразительности образа. Когда я слышу ироническое замечание об актере: «Сыграл на двести процентов»,—я думаю о том, что эта мера не может сама по себе быть слишком высокой вообще для экрана; но она может оказаться высокой для фильма иной, умеренной температуры. По-видимому, актерский темперамент должен приниматься во внимание при воплощении творческого режиссерского замысла.

В то же время иногда любопытные результаты может дать расхождение между темпераментом актера и замыслами режиссера. Когда мой педагог С. А. Герасимов сказал мне, что написал для меня роль в своем новом сценарии «У озера», я приготовилась к тому, что эта роль будет эмоционально приподнятой. Моя будущая героиня, девушка-бурятка, начинающая балерина, представлялась мне существом романтическим, окрыленным. Я знала, что мне не легко будет сниматься у Герасимова: он предельно конкретен, он идет к общему от частностей, от подробностей, которые мне, напротив, мешают, «дробят образ». Но велик был интерес к новым замыслам моего педагога, желание работать вместе с ним.

Образ Кати Олзоевой меня разочаровал. Милая непосредственность, понахватавшаяся «в столицах» балетная девочка, она олицетворяла собой ту суету сует, которой часто подменяются поиски смысла жизни. Ее детская непосредственность, ее наивные порывы как будто оттеняли духовную зрелость рано повзрослевшей Лены Барминой.

Для меня интереснее всего тот способ воплощения, который отвечает моей актерской индивидуальности. Мне хотелось показать, что моя Катя — «настоящая, когда танцует». Вспоминались мои подруги по хореографическому училищу, одержимые балетом, готовые по ночам разучивать новые вариации. Самые суетные, самые смешные в своем желании стать «настоящими грациями» — и те были прекрасны в том недетском, недевичьем упорстве, с которым они часами стояли у станка. Я решила показать в Кате эту творческую одержимость искусством танца. Захотелось по-

строить этот образ на контрастах между «мечтой и действительностью». Смешная девчушка — все в ней, казалось бы, ненастоящее, наносное,— она становится «настоящей» в танце.

В фильме этот контраст не получился. Юмористически окрашен образ «балетной девочки». Мне кажется, танец ее снят приземленно: нет в нем ни полета, ни вдохновения. В итоге образ Кати Олзоевой сложился скорее из контраста между актерским темпераментом и устремлениями режиссера. Думаю, что мой педагог, отлично знающий меня, с самого начала делал ставку на это «расхождение».

Очевидно, различие творческой манеры не всегда становится препятствием для совместной работы. Путей к постижению и к воплощению характера много, и ни одним из них не стоит пренебрегать. Но тем не менее мне кажется, что О. Жаков и В. Шукшин, актеры, умеющие в самой скромной, лаконичной манере так много сказать о своем герое, куда более органичны в герасимовском фильме. Что же касается меня, то мне ближе язык метафорический, приподнятый, взволнованный.

Мне не раз приходилось слышать, что казахские и киргизские актеры тяготеют к поэтической манере — может быть, это влияние того эстетического идеала, который сложился в народном эпосе. Даже документальные фильмы в Казахстане и Киргизии тяготеют к эпосу, а художественным, как правило, свойственно поэтическое видение мира. Мне кажется, что с полной творческой отдачей — во всяком случае с таким ощущением — я работала в фильмах, лежащих в русле национальной киргизской и казахской кинематографии. Именно в этом русле были, как мне кажется, поставлены и «Джамиля» и «Песнь о Маншук». Общий интерес не похожих друг на друга создателей этих картин к поэтической национальной культуре Киргизии и Казахстана, стремление овладеть национальным колоритом было мне близко. Но, конечно, главным условием осмысленной и глубокой актерской работы стало доверие и взаимопонимание между актером и режиссером.

Создать глубокий и содержательный образ нашего современника — это большая ответственность. Вот почему мы, актеры, не вправе полагаться на «удачу», на случай. Работать хочется наверняка. Разумеется, не всякий актер может ждать, когда его пригласит на съемку режиссер, близкий ему по духу и темпераменту. Актеры недаром боятся простоя, боятся «размагнититься», лишиться необходимой формы. Кроме того, именно в работе определяются те самые творческие симпатии и антипатии, которые формируют художника. Итак, актер должен сниматься. Но чем ответственнее роль, которую предлагает режиссер, тем важнее чувство уверенности в этом режиссере, уверенности в том, что имеешь дело с единомышленником в искусстве.

Записала Л. ДАУТОВА

Приглашение к спору

М. Каган

Искусство и зритель

1

Восприятие человеком произведения искусства — это нечто вроде кибернетического «черного ящика»: известны его входные и выходные данные, а как из первых получаются вторые, остается вполне загадочным. Известно, скажем, что «на входе» мы имеем дело с таким-то фильмом, а «на выходе» — с отчетом управления кинофикации о полученном сборе да с несколькими — в лучшем случае! — рецензиями, а вот то, что между этим, то есть, что происходит в сознании тысяч людей, сидящих полтора часа в зрительном зале,— это поистине загадка, которая, к сожалению, мало кого интересует именно как научная проблема, требующая специального изучения.

Создателей фильма? Им, конечно, и хотелось бы знать, что творится в мозгу зрителя, когда он смотрит созданный ими фильм, но, с одной стороны, страшновато, с другой — если и решиться разгадать загадку «черного ящика», то как это сделать? Не станешь же расспрашивать об этом всех зрителей подряд... Да и начни спрашивать, так многие ли сумеют выйти за пределы лаконичного «понравилось» — «не понравилось», «здорово» — «скучно», «колоссально» — «мура» и рассказать, как пришли они к такой суммарной оценке?

Прокатчиков? Но им-то, собственно, почему больше других надо? Их общая картина репертуара интересует. Да и заинтересуйся они «состоянием умов зрителей», какими средствами они располагают, чтобы его установить и исследовать? Нет у них таких средств — ни финансовых, ни научно-технических.

Киноведов, эстетиков, психологов, социологов? Им оно, конечно, интересно, важно и даже очень нужно, только опять же, как к нему подступиться, к зрительскому восприятию? Голыми руками его, как говорится, не возьмешь, а если не голыми, так нужны специальные исследовательские лаборатории, нужна научно разработанная хитроумная методика, нужна разнообразная, современная аппаратура, нужны, наконец, исполнители, большие коллективы исполнителей такой работы, потому что получаемые результаты могут быть представительными только в том случае, когда исследованием охватываются многочисленные группы людей, а значит, и исследователей должно быть немало. Когда же всего этого нет, тогда изучение художественного восприятия может

осуществляться в лучшем случае полусамодеятельным, полукустарным, полуэнтузиастским способом. Пока, во всяком случае, результаты проделанной в этом направлении работы, мягко говоря, скромные: одна-единственная (!) книжка на эту тему — небольшая, популярного характера брошюра профессора П. Якобсона «Психология художественного восприятия»; первые конкретно-социологические исследования, проведенные в разных концах страны и обобщенные в работах Л. Когана, А. Вахеметса и С. Плотникова; полное отсутствие в сочинениях по эстетике, в учебных пособиях и вузовских программах проблемы «восприятие искусства»; ну а в киноведении — героические попытки критики взять на абордаж собственными средствами проблему так называемого «трудного фильма» и так называемого «кассового фильма».

Мы пишем и говорим много верных и умных слов о великом воспитательном значении искусства, о его способности участвовать в формировании гармонически развитой личности, о повышении его общественной роли в эпоху коммунистического строительства, но при этом почему-то забываем, что воспитательное воздействие искусства *происходит именно тогда, когда реальные люди воспринимают реальные художественные произведения* — читают романы, смотрят спектакли, фильмы, картины, слушают романсы и симфонии. Не следует ли, значит, именно в интересах повышения эффективности воздействия советского искусства на наших современников подумать о способах изучения механизма этого воздействия, тех процессов, которые протекают в сознании личности во время ее общения с художественными творениями и которых мы по-настоящему не знаем?

«*Ну уж, не преувеличивайте! — может* возразить иной благодушный, всем в мире довольный коллега.— Как это мы ничего не знаем о художественном восприятии? Давным-давно известно, что восприятие — это есть переживание, волнение, что оно есть также и размышление, что оно есть, наконец, удовольствие. Чего же вам еще нужно?»

Нужно, многое нужно. Нужно выйти за пределы общих слов, расплывчатых и потому ничего не значащих «определений». Нужно понять *структуру* художественного восприятия, его психологический *механизм*. Нужно установить те факторы, от которых зависит характер восприятия искусства, и специфическую роль каждого из них. Нужно выявить особенности восприятия произведений разных видов искусства. Короче — нужно перестать ссылаться на Аристотелево учение о катарсисе и на рассказ Г. Успенского «Выпрямила!» и создать наконец теорию художественного восприятия, которая находилась бы на современном уровне научного знания. Ибо не подлежит сомнению, что от этого непосредственно зависит и реальное осуществление великой программы эстетического воспитания советского народа и совершенствование самого нашего искусства.

2

Художественное восприятие — одна из самых сложных проблем науки об искусстве. Она сложна, во-первых, потому, что процесс этот протекает в глубинах человеческой психики и не получает почти никаких внешних проявлений. Конечно же, смех зрительного зала или взрыв аплодисментов — это индикаторы определенных эмоциональных движений публики, но было бы весьма наивно сводить к этим движениям сложнейший психологический процесс восприятия пьесы или фильма. Конечно, зритель может изложить, отвечая на вопросы анкеты, свои впечатления о просмотренной ленте, может даже сделать попытку разобраться в том, *почему* ему что-то в ней понравилось, а что-то не понравилось; однако тут мы имеем все же дело не с самим восприятием, а с его анализом и со схематическим описанием его результата. Приходится поэтому заключить, что для научного изучения

проблема художественного восприятия труднее даже, чем проблема художественного творчества, ибо последнее так или иначе фиксируется — в этюдах, эскизах, репетиционном процессе, наконец, в самом произведении, тогда как восприятие искусства остается погребенным в недрах человеческой психики, протекая безотчетно даже для сознания воспринимающей личности.

Проблема художественного восприятия сложна, во-вторых, потому, что крайне велико тут влияние целого ансамбля факторов, имя которому — *человеческая индивидуальность.* Хорошо известно, как часто даже близкие люди расходятся в интерпретации и оценке одних и тех же образов и произведений и как, с другой стороны, меняется восприятие одного и того же человека в зависимости от возраста, уровня культуры, художественной образованности, а в определенной мере — и от настроения, даже от физического состояния в данный момент. Этот диапазон вариаций в восприятии одного произведения столь широк, что может показаться вообще бессмысленной попыткой исследовать художественное восприятие как таковое, как устойчивое и качественно определенное психологически-эстетическое явление. И все же такие попытки нужно признать оправданными и необходимыми, потому что способность художественного восприятия модифицироваться в каждом конкретном акте общения личности с произведением искусства не опровергает наличия в этом восприятии чего-то общезначимого, константного, инвариантного. Мы сталкиваемся здесь с частным проявлением диалектики относительного и абсолютного, а потому имеем право говорить о норме и об отклонениях от нее, о тонком и о примитивном восприятии, верном и субъективно-произвольном. Поясняя эту мысль самыми простыми примерами, можно было бы сказать, что восприятие картины «Голый остров» при всех возможных его индивидуальных модификациях протекает по законам восприятия *художественного* фильма и тем самым отличается от восприятия научно-популярного, учебного или хроникального фильма; что восприятие «Голого острова» как фильма *трагического*, а «Оскара» — как *комического* есть нормальное восприятие, а обратное — восприятие патологическое; что предпочтение «Голого острова» «Королеве «Шантеклера» или же «Иванова детства» — «Черту с портфелем» есть проявление *развитого* вкуса, а обратное — проявление предельной примитивности, грубости, неразвитости восприятия. И так далее и тому подобное. А это означает, что поистине сложнейшей задачей изучения художественного восприятия является способность пробиться через толщу случайного, индивидуально-вариационного, неистинного к постоянным, устойчивым, качественно своеобразным его параметрам.

Третья сложность исследования художественного восприятия определяется его многомерностью, требующей приложения совместных усилий разных отраслей знания. В самом деле, поскольку речь идет об общих законах восприятия человеком искусства, постольку художественное восприятие есть проблема *эстетической науки.* Поскольку, с другой стороны, восприятия «искусства вообще» не существует, а существует лишь восприятие произведений того или иного вида искусства, всякий раз весьма специфичное по своей структуре (скажем, восприятие музыки в отличие от восприятия живописи или даже восприятие фильма в отличие от восприятия спектакля), постольку художественное восприятие есть одновременно проблема *искусствоведческая* — литературоведческая, музыковедческая, киноведческая и т. д. Поскольку, в-третьих, всякое восприятие есть психологический феномен, постольку художественное восприятие оказывается проблемой *психологической науки* — прежде всего экспериментальной, а затем и теоретической. Поскольку, в-четвертых, восприятие искусства есть всегда феномен социальный и интересует нас прежде всего как таковой, то есть как

непосредственно зависящий от особенностей образа жизни и образа мыслей людей, принадлежащих к разным классам, социальным группам, постольку художественное восприятие становится проблемой *социологической науки* — и конкретных социальных исследований, и их теоретических обобщений в социологии искусства.

Совмещение всех этих аспектов исследования требует, конечно же, особых условий — создания специального научного учреждения (или сектора, лаборатории), в котором представители перечисленных наук могли бы работать совместно, на основе коллективно выработанной методики и координации специфических усилий каждого. До тех пор пока такие условия не будут созданы, дело с мертвой точки не сдвинется даже с помощью симпозиумов по комплексному изучению художественного восприятия, подобных проведенному в 1968 году в Ленинграде, ибо максимум того, что такой симпозиум может сделать,— это привлечь внимание к насущной необходимости создания реальных условий для серьезного изучения данной проблемы на современном научном уровне.

Впрочем — а готовы ли предполагаемые участники такого научного коллектива к решению этой задачи?

3

На «одесском диалекте» можно было бы ответить на такой вопрос: «Я вам не скажу за все науки, но...» — но что касается эстетики, то она к данной акции явно еще не готова. Посудите сами: более удачно или менее, но наши социологи все шире проводят конкретные исследования восприятия различных художественных явлений, в том числе и фильмов, и обобщают результаты этих исследований в статьях и книгах; более или менее широко, но психологи изучают особенности восприятия человеком различных видов искусства, овладевая современными методами объективного исследования сокровенных психических процессов (фиксируется, например, движение глаза зрителя при восприятии картины; измеряется сила эмоциональных реакций; скрытая камера запечатлевает то, что происходит с людьми, воспринимающими Леонардову «Мадонну» — в Ленинграде снят об этом крайне любопытный фильм); лучше или хуже, но конкретные искусствоведческие науки, и в частности киноведение, могут сегодня охарактеризовать особенности каждого данного вида искусства, ориентируя тем самым исследование структуры восприятия его произведений (скажем, изучение восприятия в фильме монтажа, крупного плана, сочетания изобразительного и звукового рядов и т. п.); что же касается эстетики, то она не дает необходимых ориентиров ни психологическим, ни социологическим исследованиям по той простой причине, что до сих пор не может ответить на до смешного простой вопрос: «Что такое искусство?»

Предвижу снова возмущенную реакцию моего самодовольного коллеги: «Как так не может? Марксистско-ленинская эстетика с научной непреложностью установила, что искусство — это форма художественно-образного освоения действительности, что оно отражает и познает мир, что оно служит воспитанию людей» и т. д. и т. п. Все это, несомненно, так, но для решения задачи, о которой идет у нас сейчас речь, необходимо живое ощущение этих определений в движении и развитии. То, что искусство отражает и познает мир, верно, но специфику художественного творчества это еще не раскрывает со всей полнотой, а то, что оно есть форма образного освоения действительности, тоже верно, только... тавтологично и потому лишь отсылает к выяснению того, а что такое «художественно-образное» освоение?

Нет, на нынешнем уровне развития научного знания беспрестанным повторением подобных определений нельзя удовлетвориться. Необходимо проникать дальше и глубже в суть проблемы. Необходимо конкретно уяснить, почему принятые определения требуют дополнительного анализа в интересах как самой эстетики, так и стыкующихся с ней дру-

гих, более или менее точных, научных дисциплин — например, психологии и социологии. От эстетики требуется такое определение искусства, которое охарактеризовало бы *составляющие его элементы и связывающую их специфическую структуру*. Этого, однако, теоретики наши пока, как правило, не делают, и оттого предлагаемые ими определения искусства оказываются если и верными, то односторонними. Так, определение искусства как познания действительности, верное в своей основе, все же указывает только на одну, хотя и крайне важную сторону проблемы, и не удивительно, что в последние десять лет этому определению стали противопоставляться другие — например, определение искусства как формы творческой деятельности (В. Тасалов) или как формы идеологической деятельности (Г. Поспелов). На Западе неудовлетворенность лукачеанской чисто гносеологической трактовкой марксистского понимания искусства породила столь же однобокую, методологически совершенно несостоятельную, по сути, идеалистическую концепцию Э. Фишера — Р. Гароди, которая так резко противопоставила искусство познанию, что оно попало в сферу... мифологии.

Не имея возможности в пределах этой статьи остановиться на указанной проблеме более обстоятельно, укажу лишь, что каждая трактовка сущности искусства предопределяет то или иное понимание законов, механизма художественного восприятия: если искусство есть просто и только форма познания, то и восприятие его произведений лежит исключительно в гносеологической плоскости; если оно есть форма идеологии, то его восприятие должно рассматриваться как идеологический феномен; если искусство — это творчество по законам красоты, то его восприятие сводится к эстетическому наслаждению, и т. д.

В нашем искусствоведческом обиходе мы и пользуемся обычно то тем, то другим пониманием художественного восприятия, не слишком беспокоясь по поводу того, как согласуются они друг с другом, то есть какова *целостная* структура этого восприятия.

Между тем, только ответив на этот вопрос, эстетика могла бы дать эффективный теоретический ориентир комплексному научному изучению художественного восприятия.

4

Ни в коей мере не претендуя на абсолютную верность излагаемой мной точки зрения, я решаюсь лишь настаивать на плодотворности самого направления теоретического анализа. Оно состоит в том, что *структура художественного восприятия должна быть изоморфна структуре искусства*, что же касается этой последней, то она обнаруживается при подходе к искусству как к *сложной или даже сверхсложной системе*, в которой скрещиваются, сопрягаются, связываются воедино разные элементы.

Более подробно вопрос этот должен быть рассмотрен в специальной статье, и потому сейчас я ограничусь кратким изложением сути дела.

Искусство есть прежде всего форма познания жизни, но оно есть одновременно и форма ценностной ориентации человека; таким образом, познание жизни органически, но диалектически противоречиво, сливается в произведении искусства с ее оценкой; эту специфическую духовную информацию искусство материально воплощает в образах, которые являются результатом творческой деятельности, некоей «иллюзорной реальностью», играющей роль модели подлинной жизни и одновременно служащей особым «языком», системой знаков, с помощью которой добытая художником информация передается людям.

В этом смысле структура искусства оказывается более сложной, нежели структура других плодов духовного и материального производства — науки, техники, средств коммуникации, так как все

эти формы человеческой деятельности имеют специализированный характер и служат решению строго определенных задач, тогда как искусство воссоздает *структуру самой жизни человека*, которая развертывается одновременно и в сфере труда, и в сфере познания, и в сфере ценностно-ориентационной (идеологической), и в сфере общения. Искусство столь же сложно поэтому, как реальная человеческая жизнь, а быть может, и еще сложнее, ибо, воссоздавая жизнь, оно предстает в то же время как *искусство* — как иллюзия, как условность, как создание рук человеческих.

Ограничимся сказанным и перейдем к главному вопросу настоящей статьи,— а что означает такое понимание структуры искусства для рассмотрения своеобразия художественного восприятия?

Оно означает, что художественное восприятие есть столь же сложное по своей структуре явление, как само искусство — ведь все, что произведение искусства в себе содержит, должно быть воспринято, «присвоено» человеком. Это относится в первую очередь к познавательно-оценочному содержанию художественных творений. Его восприятие осуществляется с помощью такого психологического механизма, как *переживание на основе перенесения*.

Механизм этот был превосходно описан в работах М. Маркова, и сейчас нет надобности повторять сделанное им. Следует только добавить, что духовное «перенесение» зрителя (или читателя) в развернутый перед ним в произведении искусства образный мир и переживание всего того, что в этом мире происходит, есть *особый способ познания жизни по замещающей ее художественной модели*. Это тот именно способ непосредственного *практического познания*, который складывается в реальном процессе общения человека с другими людьми и который выступает именно в эмоциональной, а не в отвлеченно-теоретической форме; конечно, в этом процессе участвуют и силы интеллектуальные — абстрактное мышление, анализ, рассуждение и т. п. Однако в практическом познании силы эти действуют лишь в единстве с эмоциональным освоением, идя вслед за ним, корректируя его и им вновь стимулируясь. Эта эмоционально-рациональная структура непосредственного познания человеком жизни и воспроизводится в восприятии искусства, поскольку оно имеет дело с художественной моделью жизни: переживание зрителем изображенной ситуации, поступков персонажей, их судеб есть эмоциональное постижение, которое сразу же втягивает в работу интеллект, разум, рассуждение, и зритель одновременно чувствует и думает, страдает и осмысляет, ликует и томится, то есть живет в «мире», куда он духовно перенесся, целостно, *эмоционально-интеллектуально*, подобно тому как он живет в мире подлинном.

И точно так же как в подлинной жизни, практическое познание включает в себя органично — чем и отличается от абстрактно-теоретического, научного знания! — оценку постигаемого, так жизнь человека в искусстве оказывается *живым единством познания и оценки*. Переживание зрителя, играя роль инструмента познания, несет в себе в то же время суд над жизнью, утверждение определенной системы ценностей, различение добра и зла, справедливости и подлости, величия и уродства.

Тут-то и раскрываются причины той широкой вариативности художественного восприятия, о которой уже шла у нас речь. Ибо в искусстве, как и в жизни реальной, всякая оценка рождается из бессознательного соотнесения воспринимаемого с предшествующим опытом воспринимающей личности, с ее собственными идеалами и критериями оценок. Всякое новое восприятие накладывается на уже сложившийся индивидуально-своеобразный фон, образовавшийся в сознании личности. Поэтому восприятие становится *интерпретацией* — особенным поворотом, преломлением, толкованием воспринятого.

Ассоциативный и интерпретационный характер художественного восприятия,

вообще говоря, давно уже был замечен и описан в теоретической литературе, но можно решительно сказать, что до сих пор действительное место этого важнейшего явления в структуре психологии художественного восприятия не установлено — не установлено только потому, что неясной остается сама эта структура. Оттого-то в буржуазной эстетике ассоциативность и интерпретационность расцениваются нередко как главные — а то и единственные — свойства художественного восприятия, а у нас они рассматриваются чаще всего как феномены частного значения, имеющие место лишь в некоторых случаях, способные только осложнить восприятие и потому не обязательные для изучения. Уж если за мастерами искусства иные критики-вульгаризаторы не признают права на разные интерпретации классических произведений — скажем, пьес Грибоедова или Чехова,— то что говорить о простых «потребителях» искусства, которым предназначено лишь «покорно усваивать» объективное содержание каждого произведения (так, как приучают к этому уже в школе на уроках литературы), а не заниматься какими-то там субъективными «интерпретациями»... Между тем, предлагаемый подход к проблеме помогает понять, что *без ассоциативно-интерпретационного механизма никакого полноценного художественного восприятия нет и быть не может:* не могут одинаково воспринять, например, «Балладу о солдате» ветеран войны и юноша, родившийся в послевоенные годы; мать, потерявшая на войне сына, и женщина, вообще никогда никого и ничего не терявшая; молодые люди, переживающие свое первое чувство, и люди пожилые, которым трудно уже и вспомнить о своей первой любви... Вопрос заключается поэтому в том, каково тут в каждом конкретном случае соотношение относительного и абсолютного, субъективного и объективного, индивидуального и общезначимого.

А диалектика эта имеет многоступенчатый характер, так как индивидуально-своеобразное и устойчиво-общезначимое связаны многими переходными звеньями — ведь в миросозерцании и жизненном опыте индивидуума есть черты, сближающие его с целым рядом других людей, принадлежащих к его поколению, к его социальной группе, к его профессиональной среде, к его культурному кругу и т. д. Это и дает возможность осуществлять конкретно-социологические исследования в области восприятия искусства, поскольку научному изучению доступны лишь групповые, сравнительно устойчивые оценки, а не чисто индивидуальные.

На этом уровне группового сознания (говоря философским языком — уровне «особенного» как мостике между «общим» и «единичным») мы сталкиваемся с зависимостью художественного восприятия от самых различных факторов — особенностей возрастной и половой психологии, образования и т. п.; особое значение имеет тут такой идеологический фактор, как *социальная позиция, гражданская активность, нравственно-политическая энергия*, сближающая одну группу читателей, зрителей, слушателей и отделяющая ее от других групп — социально индифферентных и эстетски антисоциальных. В свое время еще Белинский показывал, как влияет на восприятие литературы это различие идейно-психологических установок читателей: «...представьте себе человека обеспеченного, может быть, богатого; он сейчас пообедал сладко, со вкусом (повар у него прекрасный), уселся в спокойных вольтеровских креслах с чашкою кофе, перед пылающим камином, тепло и хорошо ему, чувство благосостояния делает его веселым,— и вот берет он книгу, лениво переворачивает ее листы,— и брови его надвигаются на глаза, улыбка исчезает с румяных губ, он взволнован, встревожен, раздосадован... И есть от чего! Книга говорит ему, что не все на свете живут так хорошо, как он...» В данном случае содержание произведения писателя — реалиста и демократа просто не переживается, потому что этому мешает исходная установ-

ка восприятия: «Книга должна приятно развлекать; я и без того знаю, что в жизни много тяжелого и мрачного, и если читаю, так для того, чтобы забыть это!» — так формулирует Белинский эстетические позиции этого «сибарита». А вот образ «другого любителя приятного чтения»: в детстве он «бегал босиком, бывал на посылках, а лет под пятьдесят как-то очутился в чинах», пребывает «в комфортном состоянии» и вдруг наталкивается в реалистической повести на «свою биографию, да еще как верно рассказанную, хотя, кроме его самого, темные похождения его жизни — тайна для всех... И вот он уже не взволнован, а просто взбешен... «Вот как пишут ныне! вот до чего дошло вольнодумство! Так ли писали прежде? Штиль ровный, гладкий, всё о предметах нежных или возвышенных, читать сладко и обидеться нечем!»*

Хотя сто лет тому назад еще не умели проводить анкетных опросов, это не мешало Белинскому достаточно точно определить социально-психологические позиции тех групп читателей, которые были врагами «натуральной школы», правдивости и социальной заостренности искусства. Лишь цензурные соображения помешали ему нарисовать здесь же собирательный портрет читателя, который ждал от литературы именно этих качеств. Лишенное старой социальной подоплеки, различие между подобными группами сохранилось, однако, и в наше время, причем особенно рельефно оно сказывается в восприятии произведений киноискусства, так как в этой сфере художественной культуры непосредственная постановка актуальных социальных проблем осуществляется в значительно более широких масштабах, чем в музыке, живописи и даже литературе. Поэтому интерес зрителя к той или иной категории фильмов, определяемый его идейно-психологической установкой, активизирующий (или тормозящий) способность переживания и направляющий интерпретационно-ассоциативную деятельность его сознания, в огромной мере зависит от меры гражданской ответственности того или иного зрителя — от того, например, хочет ли он видеть на экране глубинный анализ драматических проблем реального человеческого бытия или же красивую сказочку, перенесясь в которую можно приятно отдохнуть, помечтать, отвлечься и развлечься... Оттого-то есть у нас категория зрителей, которая принципиально не ходит на фильмы «про войну», которая отвергла и «Председателя», и «Голый остров», и «Похитителей велосипедов»... Остается заключить, что эстетическое воспитание есть прежде всего воспитание гражданское, нравственно-политическое, воспитание душевной отзывчивости человека на все, что происходит в родной стране и на всей нашей планете, воспитание эстетической потребности видеть в искусстве способ освоения жизни, а не способ спасения от жизни.

Так складывается восприятие художественного содержания. Что касается художественной формы, то и ее постижение вносит вклад в общую структуру восприятия искусства. Ибо прежде всего, как бы ни были психологически сходны процессы восприятия человеком реальных жизненных ситуаций и ситуаций художественно-образных, между этими двумя процессами существует и глубочайшее различие: переживая все происходящее в «Председателе» или в «Похитителях велосипедов» как реальную жизнь, зритель ни на секунду не забывает, что перед ним всего лишь фильм, фикция, «привидение», а не жизненная реальность; поэтому, *переживая, он наслаждается* тем, как фильм сделан, а *наслаждаясь, он переживает* то, что в нем происходит.

Уже отсюда видно, сколь недостаточна общая констатация эмоционального характера художественного восприятия — эмоцией является ведь и то раздирающее сердце волнение, которое мы испытываем, переживая вместе с героями фильма Де Сика их драматические злоключения,

* В. Белинский. Полн. собр. соч., М., изд-во АН СССР, 1956, т. X, стр. 298—299.

и то подлинное наслаждение, которое доставляют все его компоненты, начиная от построения сценария и кончая музыкальным аккомпанементом. Однако это не только *разные эмоции, но эмоции разного рода:* в одном случае источником переживания является то, что сближает искусство с жизнью, в другом — то, что его от нее отличает; в первом случае зритель переживает образные модели жизни в их содержательности, а во втором — в их сотворенности, сделанности, сконструированности. И если в первом случае переживание имеет познавательную ориентацию и сопряжено с интерпретационной активностью сознания воспринимающего, то во втором случае переживание связано с *оценкой творческой мощи самого искусства*, а это требует от сознания воспринимающего такой специфической активности, которую принято называть *сотворчеством.*

И тут нет смысла пересказывать все, что давно уже говорят об этой замечательной особенности художественного восприятия психологи, или же то, что говорил о ней применительно к кинематографу С. Эйзенштейн. Необходимо указать лишь, что зрительское сотворчество не есть некое «излишество» в процессе художественного восприятия, к которому можно относиться даже снисходительно, считая при этом, однако, что чем меньше провоцирует фильм такую деятельность воображения зрителя, тем лучше.

Сотворчество есть *необходимый элемент полноценного восприятия искусства*, позволяющий зрителю (читателю, слушателю) как бы воссоздать в своем воображении процесс создания произведения, мысленно продолжить творческий акт в направлении, подсказанном замыслом художника, и тем самым приобщиться к великому таинству художественного созидания. Вот ведь почему В. И. Ленин считал одной из высших задач искусства пробуждение в массе новых художников и развитие их творческих потенций.

Но и этого еще мало для полного описания всех компонентов художественного восприятия и его структуры. Ибо поскольку форма искусства есть не только сконструированная художником материальная плоть его содержания, но и одновременно особая система знаков, призванная донести это содержание до сознания других людей, постольку восприятие искусства требует *понимания его художественного «языка»*.

Обычно мы не замечаем тех усилий, которые прилагаются нами для «прочтения» воспринимаемого художественного произведения, как не замечаем бессознательно производимой нами расшифровки значения слов и грамматических конструкций родного языка; этот процесс привлекает наше внимание только тогда, когда он становится затрудненным, например, когда мы слушаем человека, говорящего на мало знакомом нам языке; точно так же и в искусстве трудным для восприятия оказывается произведение, «язык» которого мы по той или иной причине плохо понимаем — то ли потому, что автор воспользовался непривычными для нашего восприятия оборотами, приемами, средствами и нам нужно напряженно вникать в смысл этой обновленной структуры художественного языка (например, в фильме Параджанова «Тени забытых предков»), то ли потому, что преобладание в репертуаре произведений примерно одной и той же стилистики делает для нас странными и непонятными такие художественные средства, приемы и обороты, которые встречаются реже и требуют аналитической активности зрителя (например, кинематографическая метафора или монтажная перебивка временных планов).

В этом свете становятся понятными слова К. Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»* — ведь не постигая смысла тех «образных знаков», которыми пользуется искусство, нельзя ни содержания его постичь, ни

* Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, М., «Искусство», 1967, т. 1, стр. 155.

оценить эстетические качества выражающей это содержание формы. К сожалению, эту «художественную образованность» у нас часто сводят к фактографической эрудиции зрителя, к его осведомленности о том, кто, когда и где играл такую-то роль или ставил такой-то фильм и т. п. В действительности же речь должна идти *о том, чтобы каждый человек с детства осваивал «грамматику», «синтаксис» и «стилистику» кинематографического «языка»* — именно так, как осваивает он законы и формы родной речи,— и чтобы у него укоренилась *потребность постоянно развивать свою художественную культуру в соответствии с постоянно развивающимся, совершенствующимся, обогащающимся, усложняющимся «языком» искусства.* Ибо диалектика развития такова, что изменения этого «языка» всегда и необходимо *предшествуют* изменению уровня восприятия — иначе откуда взяли бы мы понимание того, чего еще вообще не существует? «Производство,—писал об этом К. Маркс,— производит... не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета». Применительно к художественному производству это означает, что «предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»*.

Так в нашу эпоху Маяковский, Эйзенштейн, Мейерхольд, Корбюзье, Шостакович создали публику, способную понимать новую, поначалу резко непривычную и крайне сложно воспринимавшуюся красоту современного искусства. Разумно ли считать, что процесс этот завершился, что в наши дни «языкам» искусства развиваться уже некуда и что дальнейший рост художественной культуры зрителя, читателя, слушателя уже не нужен?

Нет, видимо, общей и неизменной чертой художественного восприятия следует считать производимую им *работу* — более или менее напряженную, более или менее трудную, как и всякая работа, по «декодированию» заключенной в форме воспринимаемого произведения художественной информации. Нужно раз и навсегда покончить с вреднейшим заблуждением, питаемым леностью мысли, заскорузлостью интеллекта, мещанской самоудовлетворенностью, будто ценность искусства определяется легкостью его восприятия, будто искусство должно быть отдыхом для мысли, простым развлечением, зрелищем и каждый вправе чувствовать себя в нем, как Юлий Цезарь — «пришел, увидел, победил» (то бишь «пережил»). В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин говорил, что художественная культура социалистической страны не может быть сведена к «зрелищам», что советский народ достоин большого, великого искусства. Восприятие такого искусства требует, естественно, несколько больших духовных усилий, чем восприятие «зрелищ».

В нынешнем, юбилейном году, вникая вновь и вновь в самую суть ленинских идей, мы сверяем с ними всю нашу деятельность. В данном случае это особенно важно, так как В. И. Ленин отчетливо различал уже в первые годы существования Советского государства две опасности, которые угрожали художественной культуре социалистической страны: одна из них — снобистские установки тех представителей буржуазной интеллигенции, которые готовы были пересадить в социалистическую культуру концепции элитарного искусства; другая — упрощенчество тех радетелей о народном благе, которые поклонялись эстетической неразвитости масс, соглашаясь выбросить за борт любые художественные ценности, если они еще оставались непонятными массам. Альтернативой изощренного элитарного искусства оказывался в этом случае художественный примитив.

В. И. Ленин решительно отверг подобную метафизическую постановку вопроса. Исходный пункт его рассуждений — по свидетельству Клары Цеткин — «мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и

* Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, М., «Искусство», 1967, т. 1, стр. 129.

крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры»*. Вот ведь почему Ленин придавал такое значение кинематографу — самому массовому из искусств. Но искусство для народа не должно было быть, по убеждению Ильича, простым «зрелищем», «более или менее красивым развлечением». «Право,— говорил Ленин,— наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»**, которое будет одновременно и «понятно» массам, и сможет «подымать» их, «пробуждать в них художников и развивать их»***. Такое искусство должно зарывать пропасть, вырытую веками между народом и высочайшими завоеваниями художественной культуры. А чтобы это произошло, нужно решительно преодолеть и высокомерную отчужденность искусства от эстетического сознания народа, и снисходительное «опрощение», стилизаторское сюсюканье, мнимодемократическое заигрывание с публикой. Положительная программа, начертанная Лениным, схватывает взаимоотношения искусства и народа в их исторической динамике, в их движении навстречу друг другу: искусство должно «приблизиться к народу и народ к искусству»****.

Именно на этом пути стало подлинно народным творчество Маяковского, например, или Эйзенштейна — одновременно сложное и простое, но неусложненное и неупрощенное. Восприятие такого искусства и является одновременно духовным трудом и духовным наслаждением.

5

Обобщая все сказанное — поневоле кратко и скорее декларативно, чем доказательно,— следует специально остановиться на такой важной особенности художественного восприятия, как *динамизм его структуры*. Восприятие искусства принадлежит к тем сложным системам, которые наука называет «сложно-динамическими». Их характерное свойство — способность системы менять свои состояния за счет изменения соотношения составляющих ее элементов.

Рассматривая под этим углом зрения художественное восприятие, можно отметить, что в нем всегда наличествуют компоненты, о которых шла у нас речь,— переживание и размышление, интерпретация и сотворчество, эстетическое наслаждение и раскрытие смысла формы. Однако соотношение этих «подсистем» в системе художественного восприятия оказывается весьма и весьма подвижным. Достаточно сравнить приключенческий фильм с фильмом социально-психологическим — скажем, «Щит и меч» и «Доживем до понедельника»,— чтобы стало очевидным, что в каждом случае первопланное значение приобретают *разные грани восприятия*. И дело тут не только в различии художественного уровня этих фильмов, но в законах жанра, диктующих в одном случае всемерную активизацию интеллектуальной активности зрителя, ассоциативной и интерпретационной энергий его сознания, а в другом — ориентацию на поверхностное сопереживание герою в его головокружительных и подчас мало достоверных подвигах, близкое волнению болельщика на футбольном матче: «А что будет дальше? Забьют или не забьют?» (То есть убьют или не убьют?) Точно так же роль зрительского сотворчества различна, например, в восприятии «Сладкой жизни» Феллини и его же «$8^1/_2$», но тут действуют уже не законы жанра, а специфические задачи, которые ставил перед собой в каждом фильме художник и которые требуют от зрителя разной структурной организации восприятия.

В этой связи несомненно заслуживает внимания проблема *установки художественного восприятия* как одно из проявлений общей теории установки, разработанной школой грузинских психологов. Для того

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1969, стр. 664.
** Там же, стр. 665—666.
*** Там же, стр. 663.
**** Там же, стр. 664.

чтобы между художником и его аудиторией установился максимально возможный контакт, восприятие должно быть с самого начала настроено на ту, так сказать, «длину волны», на которой работает передатчик художественной информации. Для этого художник обычно наделяет свое произведение какими-то индикаторами, которые должны определить установку зрительского (читательского, слушательского) восприятия. Такой индикатор может находиться в названии произведения (скажем, названия «Айболит-66» или «Никто не хотел умирать» недвусмысленно говорят о том, чего зритель вправе ожидать от данного фильма, на какую волну должен он настроить свое восприятие, с какой установкой ему нужно зайти в зал кинотеатра). Индикатор этот может быть вынесен в подзаголовок, определяющий жанр фильма — скажем, «кинороман», «киноповесть», «лирическая комедия» (чаще всего такой способ индикации используется в комедиях — видимо, авторы опасаются, что в противном случае зритель может не догадаться, что ему полагается смеяться); бывает и так, что никаких предварительных данных зритель не получает, и в этом случае он вынужден самостоятельно искать необходимую установку, стараясь возможно скорее угадать, что же, собственно, и как он должен смотреть (впрочем, рассчитывающий на это опытный художник иногда начинает играть со зрителем в своего рода «кошки-мышки», сознательно переводя его восприятие из комедийного, например, плана в лирико-драматический и обратно — так, как делают подчас мастера итальянского неореализма, как бы желая этим сказать: «Таковы законы самой жизни, в ней все переплетено и все неожиданно, не успели вы настроиться на веселье, а вас поджидает горе, но не успели вы выплакать слезы, как попадаете в смешное положение...» Пример такого рода — «Полицейские и воры»).

Уже отсюда следует, что один из существеннейших аспектов модификационной способности художественного восприятия — это *различный удельный вес личностного начала в его структуре*. Речь идет о том, что процесс восприятия может всемерно активизировать личность воспринимающего и требовать от нее высшей меры активности, а может быть ориентирован на полную пассивность публики, от которой требуется только одно — не закрывать глаза во время просмотра фильма, чтобы проглотить кашеобразную «художественную пищу», которую заботливые авторы не только приготовили, но сами и разжевали. В буржуазном мире подобное искусство именуется «массовым». У нас нет ни адаптированных изданий классиков типа «ридерс дайджест», ни комиксов, ни кинопродукции голливудского стереотипа, но в нашем художественном производстве — и литературном, и сценическом, и изобразительном, и кинематографическом — мы, увы, иногда руководствуемся установкой на пассивное восприятие, такое, которое не требует от зрителя, читателя, слушателя включения его личного жизненного и художественного опыта, не требует от его воображения прокладывания ассоциативных связей к действительности, не требует размышления, интерпретации, сотворчества...

Нужно ли объяснять, сколь чужды духу нашего общества и нашим идеалам подобные подделки под искусство? Не очевидно ли, что такое оторванное от действительности, построенное на фикциях «искусство» должно рассматриваться как *враг социалистического искусства* — враг тем более опасный, когда он берется за актуальные темы и конструирует положительных героев.

Всем ходом развития нашей жизни и культуры проблема личности все более решительно выдвигается на первый план. Ею заняты сейчас социологи и психологи, философы и юристы, педагоги и художники, искусствоведы и эстетики. Применительно к искусству, однако, мы много рассуждаем о *принципах изображения* личности, но нередко забываем, что полноценность художественной деятельности

зависит от того, в *какой мере являются личностью* — в полном и глубоком смысле этого слова — *и создатель* произведения искусства, и *зритель*, *слушатель*, *читатель*. Ибо искусство — это такая своеобразная сфера человеческой деятельности, которая (во всяком случае, в нашу эпоху) связывает *личность с личностью*, и любая социальная общность — класс, нация, партия, масса — становится объектом художественного познания и художественного воздействия только через богатство и многообразие составляющих эти общности *конкретных личностей*. Искусство только тогда воспитывает народ, когда оно воспитывает каждую личность как единственную и неповторимую частицу народной массы и тем самым влияет на массу в целом.

А это означает, что в восприятии искусства мы должны видеть *сложный, многогранный и глубоко интимный духовный процесс, личностно преломляющийся у каждого индивидуума, ориентированный на своеобразие личности и способствующий утверждению, самопознанию, развитию и совершенствованию человека как личности.*

Думается, развернутое в этом направлении серьезное комплексное изучение художественного восприятия вообще и кинофильмов восприятия, в частности, могло бы дать теории искусства и художественной практике много интересного, полезного и в наши дни остро необходимого.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ экранизирует на «Мосфильме» повесть польского писателя-фантаста Станислава Лема «Солярис». Сценарий написали А. Тарковский и Ф. Горенштейн. В роли Криса Кельвина снимается Донатас Банионис, в роли Снаута — Юри Ярвет. Сарториуса играет Анатолий Солоницын, Бертана — Альгимантас Масюлис. Руководителя станции «Солярис» Гибаряна — Сергей Параджанов. Оператор Вадим Юсов. Художник М. Ромадин. Консультирует картину известный советский астрофизик профессор И. Шкловский.

●

НА «МОСФИЛЬМЕ» режиссер Владимир Назаров ставит фильм «Медвежья падь» по сценарию Б. Можаева. Этот фильм явится как бы продолжением рассказа, начатого картиной «Хозяин тайги». В центре будущего фильма — образ лейтенанта милиции Сережкина (актер Валерий Золотухин).

●

ЗВАНИЕ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР присвоено известному киноактеру Аббасу Бакирову, главному режиссеру Андижанского областного театра музыкальной драмы и комедии имени Ю. Ахунбабаева. Аббас Бакиров снимался в картинах «Азамат», «Очарован тобой», «Крушение эмирата», «Всадники революции», «Поэма двух сердец», «Возвращение командира», «Минувшие дни», «Гибель черного консула».

●

РОМАН ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «ТРОНКА» экранизирует на Киевской киностудии имени А. Довженко Артур Войтецкий по сценарию, написанному им с О. Гончаром и Е. Хринюком.

●

«ПРОЩАНИЕ С ПЕТЕРБУРГОМ» — так называется картина, к постановке которой приступил на «Ленфильме» режиссер Ян Фрид (сценарий Анатолия Гребнева). Фильм расскажет невыдуманную историю, связанную с именем знаменитого австрийского композитора и дирижера Иоганна Штрауса, с его гастролями в Петербурге. Здесь наряду с собственными сочинениями Штраус исполнял произведения Глинки, Чайковского, Серова, Алябьева.

●

ЕВГЕНИЙ МАТВЕЕВ поставит на «Мосфильме» картину «Смертный враг», сценарий которой А. Витоль написал по мотивам ранних донских рассказов М. Шолохова «Двухмужняя» и «Смертный враг».

●

ПОВЕСТЬ АЛЕКСАНДРА КУПРИНА «ОЛЕСЯ» экранизирует на Киевской киностудии имени А. Довженко режиссер Борис Ивченко по сценарию В. Дулгерова. Фильм будет называться «Лесной цветок».

Кинематограф без экрана

В энциклопедические словари слово «голография» еще не включено. Многие наши читатели, вероятно, впервые встретили его в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР о Ленинских премиях за 1970 год, где говорится о присуждении премии кандидату физико-математических наук Ю. Н. Денисюку за цикл работ «Голография с записью в трехмерной среде».

Президент Академии наук СССР академик М. Келдыш характеризует открытие ленинградского ученого, как выдающееся достижение советской физики, открывающее перспективы создания объемного цветного кино и телевидения на совершенно новых технических принципах.

Представьте себе зрительный зал, в котором нет ни экрана, ни сцены. Действующие лица — весомые, живые, не утратившие ни объема, ни естественных красок—движутся в реальном пространстве, том самом, где находимся и мы —зрители. Кресло, занятое героем, стоит рядом с вами и кажется таким же реальным, как ваше кресло. И все это — иллюзия...

Если герои пробираются в лютую стужу сквозь тайгу и пурга швыряет им в глаза колючую снежную пыль, вы вместе с ними будете обходить стволы вековых сосен, проваливаться в сугробы, и вам захочется прикрыть руками лицо от острых крупинок снега. Но вы по-прежнему сидите в удобном кресле. Пурга, люди в лесу — трехмерное изображение сцен, зафиксированных и воспроизведенных с помощью метода голографии.

Сегодня мы еще не можем увидеть такого кинопредставления. Но статические цветные изображения уже осуществлены. Сфотографированные голографическим способом предметы видны не на пластинке, а за ней — в пространстве, натуральность которого можно сравнить с пространством, отображенным в зеркале. Поворачивая пластинку, можно как бы заглянуть за предмет, увидеть детали, которые были ранее вне поля зрения.

Киевская студия научно-популярных фильмов своевременно заинтересовалась выдающимся научным открытием и с завидной оперативностью выпустила короткометражный фильм «Наука о призраках». Приятно отметить, что выход фильма совпал с вестью о высокой награде ученого.

Ниже мы публикуем статью доктора физико-математических наук, директора НИКФИ В. Г. Комара, который рассказывает о возможностях дальнейшего развития объемного кинематографа с использованием голографии и лазерной техники.

В. Комар

Голограмма — новый вид съемки

Развитие искусства кино совершается в диалектической связи с прогрессом кинотехники. Художественное творчество предъявляет все новые требования в области техники кино, а рождение новых технических средств открывает все более выразительные возможности художественного воспроизведения действительности.

Сейчас наступило время, когда в кинематографию вторгается «динамический экран», предвиденный гением С. Эйзенштейна, в виде вариоскопического поликадрового метода, в котором одно или несколько изображений на экране изменяют свою форму, создавая выразительные композиции большой силы эмоционального воздействия. Такие яркие вариоскопические поликадровые фильмы, как «Наш марш» А. Шейна и А. Светлова, «Земля и небо» К. Домбровского, «Молодость» И. Грека, утверждают жизненность и перспективность вариоскопического кинематографа, опирающегося теперь на новейшие технические решения.

В будущем кинематограф несомненно станет объемным. Действие будет развиваться не только у экрана и за его пределами, но также в самом кинозале, совсем рядом со зрителями.

Попытки создать такой объемный стереоскопический кинематограф на основе изобретения С. Иванова, где использовался растровый экран из тысяч линз, натолкнулись на большие технические трудности. Однако стереоскопические фильмы последних лет «Нет и да», «Таинственный монах» А. Кольцатого, «Русские этюды» Е. Сташевской, их успешная демонстрация в стереозале московского кинотеатра «Октябрь», а также в советском павильоне на ЭКСПО-70 показывают, что мы близки к преодолению «технического барьера», препятствующего широкому внедрению растрового стереоскопического метода в художественную кинематографию.

Научно-исследовательский кинофотоинститут — НИКФИ — добивается улучшения оптических свойств растровых стереоэкранов, стремится увеличить ширину их с четырех до восьми-двенадцати метров. Мы ожидаем, что успешные результаты этой работы откроют новые перспективы развития стереоскопического художественного кинематографа.

Изобретение новых источников света, лазеров, привело в последние годы к бурному развитию новой области техники — голографии. Если пользоваться научно-технической терминологией, то голография означает фиксирование и воспроизведение волновых процессов путем явлений интерференции.

Это можно пояснить следующим примером (рис. 1). Свет, излучаемый лазером, расщепляется на два луча. Первый луч освещает объект съемки и, отражаясь от него, пронизывается вторым лучом, который проходит мимо объекта съемки. Там, где прямые и отраженные лучи лазера встречаются, происходит интерференция света, то есть волны встречных лучей гасят одна другую в одних точках пространства и взаимно усиливают в других.

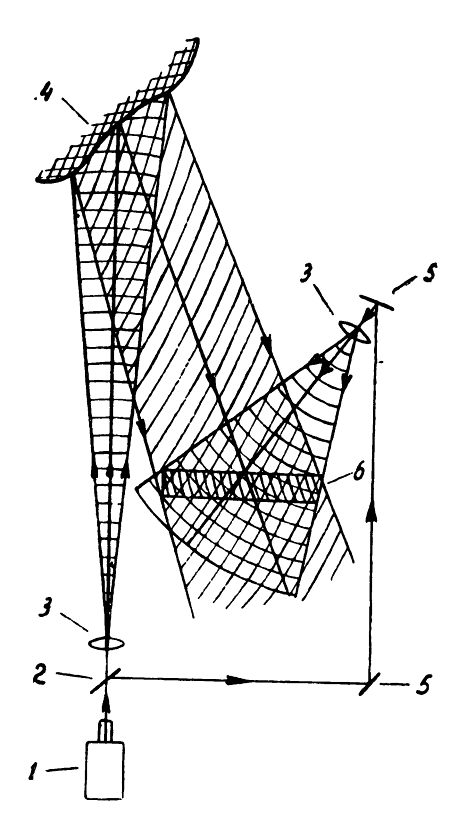


Рис. 1. Схема съемки голограммы:
1 — лазер; *2* — расщепление луча лазера на два луча для освещения объекта съемки и для получения голограммы; *3* — линзы; *4* — объект съемки; *5* — зеркало; *6* — светочувствительный слой, в котором образуется голограмма

Возникают участки большей и меньшей освещенности. Увидеть их простым глазом и сфотографировать обычным оптическим способом нельзя. Но если в месте пересечения лучей лазера поместить светочувствительную пластинку или пленку, то на фотоэмульсии можно зафиксировать интерференционную картину, получить голограмму.

Изображение на голограмме (рис. 2) не имеет ничего общего с обычными фотоснимками, узнать объект съемки в голографическом снимке невозможно: на пластинке виден загадочный узор из полос и колец различной плотности, который

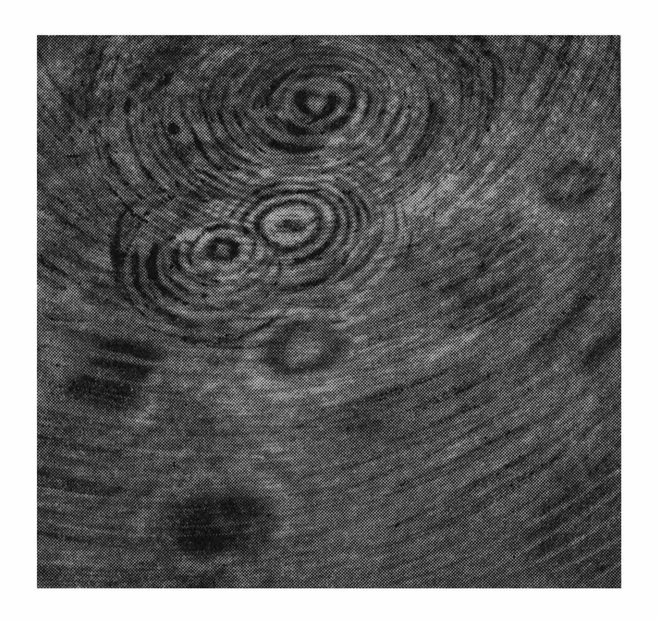


Рис. 2. Часть голограммы в увеличенном виде



Рис. 3. Изображение, воспроизводимое голограммой

отображает структуру волнового поля в том месте, где находилась пластинка в момент экспозиции. Но стоит направить на голограмму лучи лазера, она отразит их в точности, как сам объект,— и перед зрителем возникает объемное изображение предметов, расположенных в пространстве так, как они были размещены при съемке (рис. 4). В хорошо изготовленных голограммах предметы кажутся настолько реальными, что, лишь выключив яркий посторонний свет, можно убедиться, что это иллюзия.

Съемка голограмм возможна только при лазерном освещении, потому что свет лазеров имеет строго определенную длину волны и фазу, а именно это необходимо для получения четкой интерференционной картины.

Объемное изображение при рассматривании голограмм может возникать не только при лазерном освещении. Советским ученым Ю. Н. Денисюком открыт метод получения голограмм при освещении их белым светом. Удивительно, что такая голограмма, снятая на черно-белую светочувствительную пленку или пластинку, дает яркое цветное изображение.

Пользуясь голографией, можно осуществить объемный кинематограф, если производить быструю смену разных фаз движения предметов. Это можно сделать, как в обычном кино, перемещая пленку или же поворачивая голограмму, на которой может быть зафиксировано большое число отдельных изображений.

Работники Киевской студии научно-популярных фильмов (автор сценария Л. Пекарь, режиссер С. Шульман, оператор И. Беляков) сделали удачную попытку в фильме «Наука о призраках» рассказать о голографии, пользуясь плоским экраном обычного кино. Они наглядно показали принципы голографии, раскрыли удивительные возможности нового открытия.

На экране продемонстрировано много голографических изображений. Их движение, изменение ракурса, внезапные появления и исчезновения как бы висящих в пространстве фигур — все эти приемы за-

ставляют зрителя почувствовать, что же представляет собой голографическое изображение. Хорошо подобраны примеры и иллюстрированы перспективы многообразных применений голографии в самых различных сферах деятельности и жизни человека. В фильме нет фантастических размышлений, лишенных научной основы, как это иногда случается в подобных киноочерках. Создатели фильма справедливо называют главное, что принесет голография в кино,— это реалистичность зрительного образа.

●

Голография, безусловно, значительно усилит чувство реальности событий, демонстрируемых в кино. Зрители помимо своей воли будут как бы физически ощущать реальное существование героев фильма, их окружение.

В обычном кино восприятие реальности демонстрируемых событий ослабляется неестественными условиями восприятия на плоском экране. В жизни человек ощущает объем предметов, расстояние между ними, потому что видит их двумя глазами, с двух разных точек зрения. На киноэкране оба глаза видят предметы одинаково, так, как их видел объектив, поэтому образы становятся плоскими и часто неестественно расположены по отношению к зрителю.

Устраняя этот недостаток обычного кино, голография позволяет в принципе перенести действие в зрительный зал. События фильма будут развиваться не в плоскости экрана и за экраном, но также совсем рядом со зрителем. Это открывает новые возможности создания кинематографических сцен исключительной эмоциональной силы.

В голографическом кинематографе появится эффект «оглядывания» предметов, что также усилит ощущение ральности. Несколько перемещая голову или свой корпус, мы замечаем, как близко расположенные предметы как бы несколько смещаются по отношению к удаленным предметам, меняется их ракурс. В обычном кино такого смещения не происходит. Зрители не сознают этого различия, но оно подсознательно в большей или меньшей мере нарушает иллюзию «живой» действительности в кино.

Пока невозможно предсказать все конкретные изобразительные возможности, которые внесет голография в кино, трудно угадать, какие художественно-творческие приемы возникнут в новом голографическом кинематографе. Голографическое кино будет представлять, по-видимому, совершенно иной вид искусства — зрелище, отличающееся от современного кинематографического сеанса. Может быть, он будет ближе всего к театру.

Пожалуй, прежде всего, для начала, легче будет осуществить голографическое киноизображение как объемную мультипликацию.

Весьма перспективна голография как средство научного исследования и технических измерений. Только опыт будущей работы позволит говорить о конкретных перспективах голографической записи изображения.

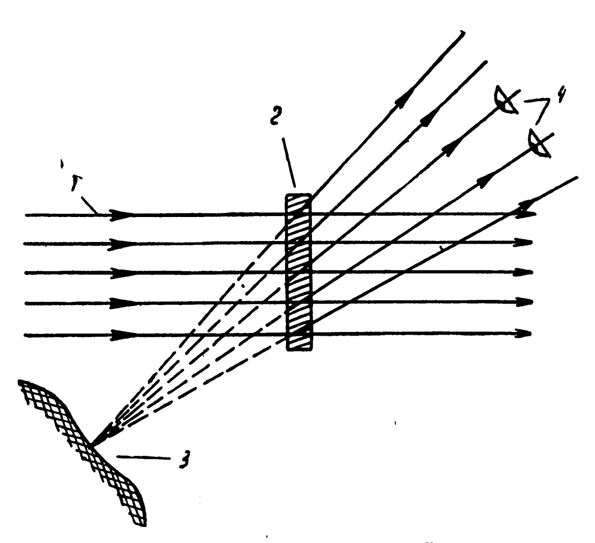


Рис. 4. Схема воспроизведения голографического изображения:
1 — свет лазера; *2* — голограмма; *3* — воспроизводимое объемное изображение; *4* — наблюдатель

При попытке создать новый вид кинематографа, основанный на голографии, возникают свои технические сложности. Прежде всего трудно осветить лазерным светом очень крупные объекты, чтобы произвести их киносъемку. Современная техника не располагает настолько мощными лазерами, которые способны осветить широкий пейзаж, крупную батальную сцену или, скажем, облака в небе.

Большие трудности связаны с тем, что интерференционная картина, фиксируемая голограммой, очень тонка. Это объясняется очень короткой длиной волны света — от 3 до 7 десятитысячных долей миллиметра. Для того чтобы сфотографировать такую интерференционную картину, необходимы исключительно мелкозернистые фотоэмульсии, но эти эмульсии имеют низкую светочувствительность. А киносъемка голограмм требует сверхсветочувствительности, так как съемка движущихся объектов может производиться только при очень коротких выдержках. При малейших вибрациях объекта съемки или съемочной камеры может нарушиться образование голограммы.

Эти трудности при съемке движущихся и вибрирующих предметов можно преодолеть, используя импульсные лазеры, излучающие свет в течение очень коротких промежутков времени. Однако мощные излучения импульсных лазеров оказывают вредное влияние на здоровье человека.

Особенно большие технические трудности возникают при попытках увеличить голографическое изображение, чтобы дать возможность видеть его одновременно большому числу зрителей. Обычные оптические методы мало пригодны для этой цели. Увеличивая изображение в поперечных направлениях, они вносят недопустимые искажения формы предметов по глубине пространства.

Есть немало и других технических проблем на пути создания голографического кинематографа. Но было бы ошибкой думать, что нет путей решения этих проблем.

Потребуется много изобретательской выдумки, глубоких научных исследований, упорной и длительной инженерной работы, а затем и художественно-творческих исканий для осуществления объемного голографического кинематографа.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

«НОЧНАЯ СМЕНА» — так называется новая картина, которая снимается на студии «Ленфильм». Это картина о наших современниках, о людях, работающих на одной из больших строек. Но создателей фильма — сценаристов А. Гельман и Т. Калецкую и режиссера Л. Менакера — меньше интересуют производственные события сами по себе. Они хотят рассказать о духовной жизни бригады строителей. «Один из героев нашей картины старый рабочий Пономарев (Юрий Толубеев),— рассказывает режиссер Леонид Менакер,— спрашивает: «Что других обманывать нельзя — этому вас хорошо научили. А что себя нельзя обманывать, забыли научить?..» Это то, что можно назвать основной темой фильма: не обманывать себя, быть честным по отношению к себе, к своей жизни, чтобы не пришлось потом чего-то стыдиться и о чем-то сожалеть...» Именно так живет Пономарев, один из тех, кого называют «солью земли». Прямая натура не позволяет ему мириться с приспособленчеством и халатным отношением к делу. Он хочет, чтобы люди чувствовали себя хозяевами на земле, а не «сезонниками», ощущали ответственность за все, что творится вокруг. Пономарев не на словах, а всей жизнью подтверждает это. В фильме снимаются Г. Жженов, А. Чернова, В. Владимирова, Г. Штиль. Оператор В. Карасев. Композитор В. Баснер.

ДВА ФИЛЬМА ПО ПЬЕСАМ А. П. ЧЕХОВА снимаются на студии «Мосфильм». Юлий Карасик экранизирует «Чайку». Андрей Михалков-Кончаловский экранизирует «Дядю Ваню» с И. Смоктуновским и С. Бондарчуком в ролях Войницкого и Астрова.

Публикации

Г. Рошаль

Рисунки С. Эйзенштейна

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном мне довелось учиться и работать в так называемой исследовательской группе ГВЫРМа (Государственные высшие режиссерские мастерские). В составе этой группы было всего несколько человек во главе с Мейерхольдом. Из педагогов — Аксенов, Бебутов; из студентов мне помнится Береснев (к сожалению, память не сохранила имена остальных).

Мы прорабатывали некоторые положения мейерхольдовской системы, искали методы записи жестов и мизансцен. И уже в ту пору я заметил одну парадоксальную черту в характере Сергея Эйзенштейна — он никогда не удовлетворялся простым накоплением знаний. Уходя в умозрительный мир философских законов и категорий, он видел все грани плотской, земной, осязаемой реальности в ее конкретном проявлении. Мысль его была не «над» и не «вне» действенного видимого мира, а искала воплощения в видимом, действенном, современном и даже сегодняшнем. Он был воистину созидателем. Его мысль увлекала чувства, а чувства окрыляли мысль. Эта диалектическая особенность эйзенштейновского мышления и позволяла ему органично соединять философские обобщения с живым ощущением быта и вещности мира. Вот почему Эйзенштейн был удивительным педагогом, учителем в высшем смысле этого слова. Можно было с несказанным наслаждением следить за полетом его фантазии, за сложными извивами эйзенштейновских ассоциаций.

Гений тот, кто сопрягает то, что не сопрягается в обычном восприятии. У гения (как, кстати, и у ребенка) все связано с первооткрыванием, первовторжением. Оружием Эйзенштейна были слово, жест, мизансцена и карандаш.

Он рисовал без конца, рисовал в каждую свободную минуту и даже тогда, когда был занят: на заседаниях, совещаниях, когда слушал лекции и когда читал сам.

Рисунки С. Эйзенштейна можно классифицировать следующим образом: 1) рисунки, имеющие вспомогательное значение (наброски мизансцен, декораций, реквизита); 2) графические интерпретации литературных произведений (иллюстрации, раскадровки и т. п.); 3) сатирические (шаржи, карикатуры, я бы сказал, комиксы) и, наконец, 4) художественные работы — оригинальная графика самостоятельного значения.

Но все эти четыре раздела эйзенштейновской графики, конечно, неотделимы друг от друга.

Утилитарная раскадровка — схема для себя, для участников съемочной группы или для студентов,— как и рисунки-«исповеди», блещет той же остротой композиционного построения, необычайностью ракурсов, смелостью гиперболизации и мастерством тональных сочетаний, выражающих его внутренний мир.

Его интерес к истории, его постижение истории как противоречивого и драматического процесса угадываются уже в гвырмовских графических поисках.

Лестница «Потемкина», кадры «Мексики», строй «свиньи» в «Невском», пляска-оргия в «Грозном», эти круги, треугольники, спирали — все это продолжение театрально-графических поисков Эйзенштейна времен, когда он сотрудничал с Мейерхольдом.

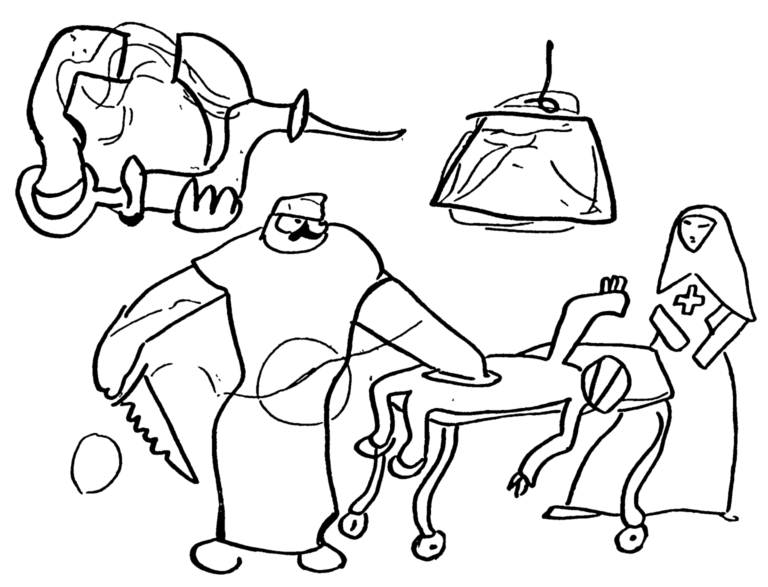
В ГВЫРМе я, однако, не до конца понимал Эйзенштейна и не полностью солидаризировался с ним. В то время мне (кстати, как и очень многим) Эйзенштейн казался односторонним ниспровергателем. За эпатирующими высказываниями я не умел разглядеть смысла и существа его творчества. Потом все стало на место, понимание



Орнаментальный лист в связи с работой над «Манасом»

Монгольский жрец
в рогатом шлеме

Бог



«В руках хирурга». Образец юмористических листов



Гоголь, Мизансцены



«Иван Грозный». Листы к фильму

сделалось полным. Теперь мне ясно, что Эйзенштейн в те годы гораздо больше размышлял, чем показывал это.

Повторяю, в первые годы наших встреч я не сразу нашел с ним общий язык. В театре я шел в большой степени от правил детской игры и детского праздника. Меня увлекали проблемы соучастия зрителя в спектакле, возможность создания спектакля, продолженного в жизни ребенка («длительная игра»). Мейерхольд и для Сергея Эйзенштейна и для меня был мэтром, учителем искусства, но грани его дарования оценивались нами по-разному. Мейерхольдовская игра в производственный театр, синеблузую профодежду и прочее, а в некоторых спектаклях хладнокровный конструктивизм увлекали меня гораздо меньше, чем мейерхольдовская же «театрализация», смелая интерпретация драматических произведений.

Впоследствии, когда у нас возникли очень хорошие отношения, я бы сказал дружба, прерванная только смертью Сергея Михайловича, сблизились и наши взгляды. Мы вместе работали на «Мосфильме». У нас оказалось много общих привязанностей и во многом общие симпатии. Эйзенштейн очень высоко ценил Довженко, с которым меня связывала крепкая дружба. Эйзенштейн чрезвычайно радовался творческим удачам Медведкина. Для меня Медведкин был замечательным мастером. Творческий путь Эсфири Шуб был дорог нам обоим. И, кроме того, с каждым годом я все больше и больше ощущал величие самого Сергея Михайловича. Меня волновала его судьба. Успех «Потемкина», путешествие в Америку, работа с Синклером, грандиозность замысла мексиканской эпопеи. Новый тип киноколлектива, созданный им, мог служить примером для всех. Его друг и сорежиссер Г. Александров, ассистенты Антонов, Гоморов, Левшин и Штраух— все они сплотились в боевую группу кинематографистов нового типа, художников-единомышленников. Вся биография Эйзенштейна даже в те годы казалась почти легендарной. В ней перемежались триумфы с периодами непонимания, иногда длительными. Ему суждено было принять на себя тяжелые удары. В первую очередь — судьба «Бежина луга», во-вторых — Эйзенштейну было на время отказано в праве ставить фильмы одному, без сопостановщика.

После «Бежина луга» обстоятельства особенно способствовали нашему сближению. Я, будучи в то время руководителем кафедры режиссуры во ВГИКе, пытался всемерно помочь Эйзенштейну с созданием его режиссерской мастерской. Практически я чувствовал себя помощником Сергея Михайловича и считал его фактическим руководителем и основным педагогом на кафедре. Тогда-то наша дружба и окрепла. Вот именно тогда и началось то столь памятное мне время, когда Сергей Михайлович, по договоренности, рисовал на заседаниях кафедры на специальных листках рисунки для меня.

По мере нашего сближения рисунки эти представляли для меня все больший и больший интерес. Они становились, я бы сказал, все более личными. Они касались тем моих картин. В них были шаржированные и полушаржированные мои портреты; некоторые наши общие оценки под пером Эйзенштейна приобретали графическое воплощение.

Вскоре Эйзенштейн стал художественным руководителем «Мосфильма». Он хорошо и потоварищески помог мне в работе над «Делом Артамоновых». В первые месяцы войны мы довольно часто бывали вместе на киностудии и в квартирах его и Тиссэ. Эйзенштейн был для меня и многих кинематографистов образцом, так сказать, эталоном художественного руководителя. Кабинета, в обычном смысле этого слова, Эйзенштейн не имел. Никогда и ничем он не подчеркивал своего руководящего положения. Он был до удивительного внимательным и отзывчивым другом. И не только с ведущими режиссерами держал себя так. Его внимание к молодым было еще более пристальным и заинтересованным. Я понял, почему так искренне, так горячо любили его ученики. Он увлекал, он часто говорил о предметах, непосредственно с работой не связанных. Мне думается, что каждый встречавшийся с ним в работе невольно подымался на более высокую ступень понимания времени и осмысления его. Он иногда зло острил, но и тогда ирония его была целительной. Как художественный руководитель он был воплощением такта, обижаться на него было нельзя. Сидел обычно за круглым столиком и говорил всегда только по существу, никогда не занимаясь мелочной опекой. В тот период его рисунки стали как бы иллюстрированным дневником, «заметками» по поводу картин товарищей. Он умел уважать труд своих коллег. Что касается лично меня, то, как выяснилось, он хорошо знал мои картины и картины Веры Павловны Строевой, с которой мы долгие годы работали вместе. Очень высоко ценил нашу совместную постановку «Петербургская ночь», хорошо принял фильм «Поколение победителей» В. Строевой.

Связывала нас также и дружба с домом Вишневских. Драматург Всеволод Вишневский и жена его художница Софья Вишневецкая часто собирали у себя друзей. Там бывали и Довженко, и драматург Александр Штейн, Ефим Дзиган и Раиса Есипова, Эсфирь Шуб, Юлия Солнцева. Там легко дышалось, люди узнавали друг друга ближе. И там, в этом кружке, присутствие Эйзенштейна было своеобразным подарком каждому из нас.

Эйзенштейн говорил немного, больше слушал.

Это были трудные для него времена. Эйзенштейна пригла-



К фильму «Александр Невский»

сили в Большой театр поставить «Валькирию» Вагнера. Спектакль был интересно задуман, но работа давалась трудно. Вагнеровский парад тевтонских героев в то время, когда все более реальной становилась война с фашистской Германией, казался чудовищной фантасмагорией. В рисунках Эйзенштейна отражен этот период: напряженный и тревожный. Позднее я опубликую и эти рисунки.

Потом война... Мы все предчувствовали ее, и все же это была великая неожиданность. Вишневский — воин по духу и поступкам, боец в прямом смысле этого слова, пламенный художник — знал, что пришло время, требующее великого единства всего народа в решающем сражении двух миров.

Эйзенштейн еще своим «Александром Невским» вместе с Сергеем Прокофьевым встал на защиту своей Родины. Теперь Эйзенштейн ушел в работу по горло. Дни и ночи проводил он на студии, всемерно помогая производству военных киносборников. Трудности боев на фронтах Отечественной войны не ослабляли, а удесятеряли его силы. Надо было стиснуть зубы, действовать непрерывно, самоотверженно. В дни, когда уже бомбили Москву, я заканчивал «Дело Артамоновых». До сих пор храню записки Эйзенштейна с его высказываниями по поводу материала фильма. В иллюстрированном его дневнике этим дням отведено много места. Рядом с грозными росчерками войны здесь находятся шутливые, веселые наброски, связанные с моей картиной и со мной. Иногда рядом с рисунками того времени можно найти высказывания Эйзенштейна, записи мыслей, связанные с темами рисунков или темами заседаний худсоветов, на которых он рисовал. В афористических этих заметках звучит тревога Эйзенштейна за судьбы нашего кино, мысли о работах его товарищей.

В годы войны отношения наши стали более личными. Дело в том, что день рождения моей дочери Марианны Рошаль (ныне тоже кинорежиссера, а тогда студентки ВГИКа) и день рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна совпадали. Эйзенштейн с нежностью и вниманием относился, как он говорил шутя, к своей сверстнице. Эти дни рождения он отмечал у нас.

В Алма-Ате мы жили все вместе, в одном доме. Этот дом казахи ласково называли «лауреатником». Встречаться было и радостью и непреложной необходимостью. В дни рождения Сергея Михайловича и Марианны к нам приходило много молодежи — гости моей дочери. В этом кругу молодежи Эйзенштейн чувствовал себя прекрасно, молодел сам. Он даже со свойственным ему пародийным блеском мог протанцевать фокстрот, изображая этакого медведя, однако элегантного и прекрасно движущегося. Эйзенштейн рассказывал о своих учениках, о своих друзьях, о встрече с Чаплином, о книгах, которые прочел, о сценариях, которые задумал. У нас же в доме Луговской читал литературный вариант «Ивана Грозного», а Иосиф Аронович Шпинель, соавтор почти всех моих кинолент с 1928 года, рассказывал о своей совместной работе с Эйзенштейном. Он вспоминал уже осуществленного «Александра Невского» и показывал новые наброски эскизов к «Ивану». Шпинель — человек маленького роста и огромной души, профессор ВГИКа, воспитавший многочисленных художников, был переполнен Эйзенштейном до краев. Необыкновенно одаренный, самостоятельный и самобытный мастер, он принял, полюбил безмерную творческую щедрость Эйзенштейна. Он отдавал все силы осуществлению грандиозных замыслов последнего фильма великого мастера. Можно было принимать или не принимать исторические концепции фильма, но нельзя было не преклоняться перед масштабами замыслов и увлеченностью, самоотверженностью, с какой они претворялись Эйзенштейном. Черкасов играл царя страшного и великолепного. Но в характере Ивана не все было ясно и для самого Эйзенштейна. Рисунки того времени свидетельствуют о непрерывных поисках режиссером образа царя. Характерно, что в этих рисунках мы находим целый ряд зарисовок фигур, лиц, мизансцен, связанных и с нашей современностью.

Повторяю, Эйзенштейн рисовал постоянно. У него никогда не было досуга. Он использовал каждый клочок бумаги. Он читал десятки сценариев, читал огромное количество книг, следил за всеми событиями на фронте, смотрел материалы чужих картин и в то же самое время непрерывно, полемически остро создавал в рисунках, пока еще только в рисунках, свой фильм «Иван Грозный». Впрочем, в листках тех дней поражает и другое — как неожиданно перекликаются на одной страничке удивительные, неповторимые по характеру лица и суровые рисунки, посвященные войне. В этих листках можно увидеть и тайное, заветное, эйзенштейновское — его мечту, тоску, гнев и широту кругозора.

Однажды мы вместе с Сергеем Михайловичем были у Джамбула. Десятки рисунков были созданы в результате этой поездки. На листах появились восточные орнаменты. Казахстан переплетался с Мексикой. Особенно сильное впечатление оставлял один лист, где мечи рубили головы. Эйзенштейн рисовал людей, сидящих на земле у достархана. Он рисовал коней, лица, напоминающие резкий облик Джамбула. Он мне заинтересованно и с увлечением говорил о сложных и противоречивых национальных традициях казахского народа, чья история исполнена, как он считал, эпической мощи.

Эйзенштейн отличался умением схватить не только атмосферу и не только характер, но и философский смысл человеческого бытия.



Из разработок карнавальных масок. Вверху — немецкие мотивы, внизу — французские

Алма-Ата в то время была городом уникальным. Крупные ученые с мировым именем, режиссеры, художники, артисты приехали сюда в ту трагическую годину. И к удивлению своему, конечно, не все, но многие открыли для себя историю казахского народа, талантливого, создавшего своеобразную, светлую современную культуру и в то же время сохранившего древнюю культуру эпических песен, старинных обрядов, народных костюмов.

Эйзенштейн проводил постоянные занятия с гиковцами и влиял, конечно, не только на своих учеников-режиссеров, но и на студентов всех факультетов. Удивительна была его активная, деятельная любовь к искусству.

Эйзенштейн слышал жизнь, а не только видел ее. Вот откуда такое необыкновенное содружество с Сергеем Прокофьевым и такая удивительная музыкальность поставленных им фильмов.

После войны многое изменилось в жизни. Страна залечивала раны. Были сбои на пути, были трудности, препятствия и на творческой дороге Сергея Михайловича. Многие из замыслов его так и остались неосуществленными. Характер его рисунков заметно изменялся. Очень интересна серия его набросков к теме «Рояль и жизнь». В этих рисунках и юмор и горечь.

Тем не менее именно в последние годы своей недолгой жизни он создал ряд удивительно прозорливых и, я бы сказал, длящих традицию русской графики листов.

Рисунки, предлагаемые здесь, лишь небольшая часть из богатого графического наследства Сергея Михайловича, полная публикация которого несомненно была бы полезна. Сейчас все более становится очевидным, что подобно тому как фильмы С. Эйзенштейна объясняют своеобразие его графической манеры, так и его рисунки могут служить ключом к осмыслению кинонаследия неповторимого художника.

Надеюсь, в недалеком будущем нам удастся развить и существенно пополнить нашу нынешнюю публикацию.



«Рошаль был весь раскрыт и струны в нем дрожали»

Из прошлого

А. Мачерет

За столиком у широкого окна

Юрия Карловича Олешу при всех сменах его душевного состояния я запомнил как человека радостного и неизменно оживленного. Казалось, мысль его не знает отдыха и работает без устали. Все для нее могло стать темой — великое и малое.

Слушать его было ни с чем не сравнимым наслаждением. Пришедшая на память дневниковая запись Толстого, нескладная витрина продмага, донесшийся из открытого окна звук рояля, странное лицо встречного прохожего — все способно было разбудить воображение Олеши. Оно начинало работать, я завороженно приникал к словам моего собеседника, и мне начинало казаться, что волшебство поэтического творчества свершается у меня на глазах.

Так оно, конечно, и было. Но в полную меру сумел я это оценить лишь в обстоятельствах, о которых пойдет речь.

В середине тридцатых годов мною овладело настойчивое стремление поставить антифашистскую картину. Готового сценария не было. Найти автора я не сумел. Но мне казалось, что я смогу написать сценарий сам. Я хорошо знал дофашистскую Германию, долго в ней жил. У меня был опыт сценарной работы. Остальное должна была довершить увлеченность.

Трудился я действительно с полной отдачей сил, и довольно скоро работа приблизилась к концу. Вот здесь-то и наступил момент, когда внезапно мои радужные надежды сменило гнетущее разочарование. Сценарий получался грубо информационным, иллюстративным. В нем отсутствовала жизнь. Это был идеологический скелет. Пока я работал, увлеченность мешала мне узреть несчастье в полном объеме. Теперь же почти законченная работа предстала передо мной во всей своей катастрофической неприглядности.

Итак, все рухнуло, и я готов был отказаться от своего замысла. Но под развалинами шевелилось что-то живое: тема, фабула, в которой она могла быть выражена, уцелели. Необходимо было умение выразить мир поэтически обобщенно. Быт и проза тут не годились. К тому же не хватало знакомства с нацистской Германией. Не из чего было черпать художественные подробности, выразительные детали. А без них изображение жизни выглядело плоским, примитивным. Приподнять идею и тему над бытом я не мог. Это сумел бы только писатель «типа» Олеши. Я стал мысленно перебирать кандидатуры. Но в голову ничего не приходило, и я приуныл. Внезапно

меня осенила простая мысль: «А почему собственно нужен писатель «типа» Олеши, а не сам Олеша?»

И я ринулся к телефону.

Вот при каких обстоятельствах произошло наше первое деловое свидание. Оно состоялось в кафе «Националь». Во второй половине тридцатых годов это было привычное место встреч писателей, кинематографистов, актеров. Здесь в дневные часы можно было застать видных представителей художественной интеллигенции. Других посетителей днем было мало. За столиками шли оживленные разговоры о новых произведениях литературы, о фильмах и спектаклях. Выносились приговоры, шла оживленная котировка художественных ценностей. Олеша был завсегдатаем этого своеобразного дневного клуба. Я тоже. Мы были знакомы друг с другом, но не очень близко.

И вот я в «Национале». На этот раз по делу. Юрий Карлович сидит за одним из столиков у широкого окна, просматривает газету, пьет кофе.

Должно быть, именно эти широкие окна явились одной из причин, почему «Националь» был предпочтен другим кафе. Здесь с особой силой ощущался «эффект присутствия» Москвы. Сквозь зеркальные стекла видны очертания Кремля. Рядом огромная площадь. Неба видно не по-городскому много. В самом же кафе приятно ощущалось обилие дневного света. Столики находились на уровне тротуара. Сидя у окна, можно было наблюдать на правах «скрытой камеры» довольно широкий поток жизни.

Это и сейчас сохранилось, но уже не обращает на себя внимания — видеть жизнь улицы сквозь целые стены стекла стало привычным. Тогда же прелесть объединения улицы и интерьера чувствовалась острее.

— Так в чем же дело, Мачик? — спрашивает Олеша, как всегда сокращая мою фамилию. Я довольно многословно объясняю ситуацию. Заскучавший Юрий Карлович начинает отклонять беседу в сторону.

Теперь, когда я вижу Олешу совсем близко, он кажется мне похожим на Бетховена — черты его лица резковаты, подбородок квадратен. Это может быть свойством многих. Но в серых глазах Олеши — больших и прекрасных — светится столько юмора, душевной тонкости, что в голову идут сравнения только с гениями. Редкое сочетание бетховенской внешности и моцартовского душевного склада бросалось в глаза.

Тем временем наш разговор за столиком продолжался.

— То, что вы написали, при вас? — спросил Олеша.

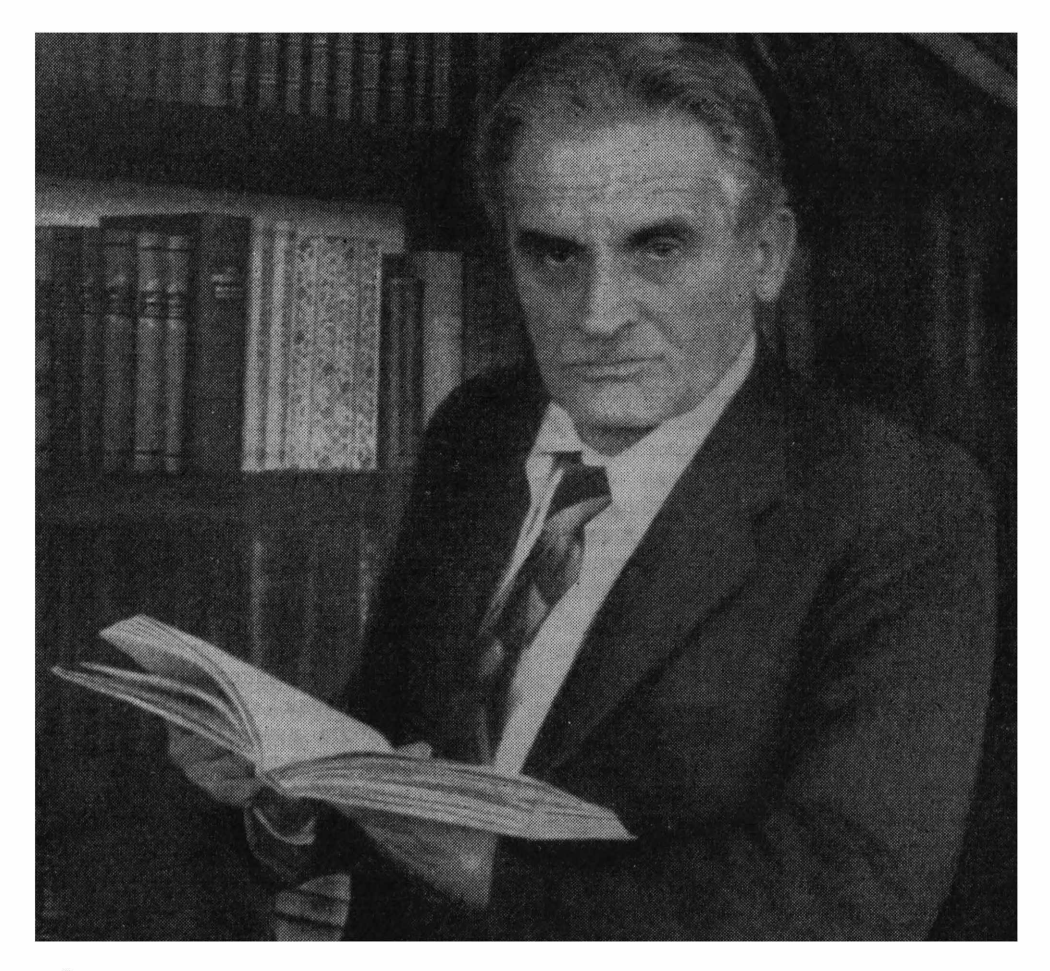
Я протянул ему свою неудавшуюся рукопись с таким видом, словно она была концом веревки от петли, накинутой на мою шею. Но если написанное внушало мне самому лютую неприязнь, можно было себе представить, как к ней отнесется Олеша. Оставалось утешаться тем, что Юрий Карлович сразу же погрузился в чтение. Значит, пытка продлится недолго и решение последует сегодня же.

Не тут-то было. К столику подошел кто-то из знакомых. Начался веселый разговор. Олеша отложил мою рукопись. Знакомый присел. Разговор набирал темпы, делался все оживленней и веселее. Конца ему не предвиделось. Знакомый сделал официантке заказ. Мне ничего не оставалось, как последовать его примеру. Я горестно поглядывал на свою рукопись. Прочтено было, видимо, не более трети.

Возникла одна из тех ситуаций, которым в меняющихся вариантах суждено было не раз повториться. Но в тот раз все для меня происходило впервые. Я злился, страдал, безо всякой охоты глотал заказанную яичницу, но решил не отступать. Прошло часа полтора. За это время Олеша умудрился все же дочитать мою рукопись. Как человек деликатный и добрый, он не стал распространяться, но лишь наотрез отказался от соучастия.

Тщетно, хоть и с большим жаром, объяснял я, что прошу все начать заново и нисколько не претендую на соавторство.

— Тем более! — сказал Олеша, и я



Юрий Олеша

понял, что перспектива увеличения объема работы отнюдь не увлекает его.

Во время дальнейшего разговора выяснилось немаловажное обстоятельство: непоколебимая решительность Олеши, ввергнувшая меня в отчаяние, была кажущейся. За ней скрывалась мягкая уступчивость человека, сникавшего при одной мысли, что он способен причинить кому-либо неприятность, доставить хлопоты. В дальнейшем, каюсь, я не раз в интересах движения дела пользовался этой слабостью. Впрочем, она имела свои пределы.

Деликатный и уступчивый, Олеша становился решительным и агрессивным с людьми, вызывавшими в нем враждебность. Он остро ненавидел пошлость и обывательщину. Почуяв их в людях, он резко менялся: становился придирчив, насмешлив, начинал смешно хорохориться, держал себя подчеркнуто надменно, вызывающе. Тут он был непримирим. Перспектива шумной ссоры не останавливала его.

Помню, сидел он однажды невдалеке от компании нескольких не в меру удачливых и столь же развязных кинематографистов.

Они шумно пировали. И вот Олеша стал время от времени каким-то немыслимым петушиным фальцетом громко выкрикивать: «Вот «Чапаев» — это картина!» Пир недостойных был отравлен, и они поспешили удалиться.

По счастью, как ни невероятно далек был уровень моей рукописи от эстетических требований Олеши, он увидел в ней хотя и неудачную, но честную попытку возвысить голос гнева и протеста, рассказав с экрана о чудовищной сущности нацизма и геройстве его противников и жертв. Начав с решительного отказа, Олеша под натиском моих энергичных доводов дал согласие, как он выразился, «отредактировать» рукопись. Сначала лицо у меня вытянулось — не о том я мечтал: в глубине души я надеялся, что уговорю Олешу написать для меня новый вариант сценария. Но, сообразив, какого «редактора» обретаю, приободрился.

Было решено, что моя рукопись будет принята за черновую основу.

— За рабочую гипотезу,— резюмировал я.

Это была моя первая оплошность. Олеша приумолк. Я почувствовал, что сделал ложный шаг, но совершенно не понимал, в чем он заключался.

Разговор продолжался. И тут мной была допущена вторая оплошность.

— Да, да...— сказал я,— сейчас сценарий очень фрагментарен. Надо концентрировать обстоятельства вокруг главной коллизии...

Я осекся. Олеша смотрел на меня изумленно и осуждающе. Я почувствовал, что краснею, хотя все еще не понимал, в чем состоит моя вина.

— И давайте, Мачик, условимся,— сказал Олеша, как бы продолжая разговор,— на вас будет лежать конструирование хрии и синопсиса. Согласны?

Вон оно в чем дело! Все прояснилось: мои «тенденции», «фрагментарность», «коллизия», «рабочая гипотеза» не прошли даром — «синопсис» и «хрия» были отмщением. Юрий Карлович терпеть не мог демонстративного наукообразия. В частности, не выносил греко-латинской искусствоведческой терминологии. Долго еще при встрече со мной Олеша осведомлялся:

— Ну как обстоят дела с хрией?

И прощаясь:

— Не забывайте о синопсисе!

Так прошел день первой деловой встречи с человеком, дружба с которым оставила неизгладимый след в моей жизни. Было условлено начать работу завтра же.

— А где мы будем работать?— спросил я.

— Встретимся здесь в одиннадцать,— сказал Олеша и стал подниматься из-за столика.

Мне показалось, что я не получил ответа на заданный вопрос, но повторять его не стал — договоримся завтра.

Договариваться не пришлось. Когда на следующий день я пришел в кафе «Националь», Олеша сразу же приступил к делу. Работа началась все за тем же столиком у окна. Здесь она продолжалась много месяцев и здесь же закончилась, когда был написан сценарий «Вальтер»*.

Итак, работа началась.

— Кто такой ваш Вальтер?— спросил Олеша.

— Герой фильма. Молодой немецкий рабочий. Хороший парень. Добряк. Демагогию фашистов принимает за чистую монету. В дальнейшем жизнь ему за это жестоко мстит...

— А Пауль?

— Его друг. Коммунист. Умный, честный, смелый...

Подошла официантка. Пришлось прерваться и сделать заказ. К Олеше официантка относилась как к завсегдатаю. Она стала рассказывать ему довольно длинную историю о вполне трезвом посетителе, который пришел с улицы в ночной пижаме и не хотел уходить, считая, что одет нормально. Сам мэтр его уговаривал.

— Они друзья? — спросил Олеша, уже обращаясь ко мне.

— Кто? — удивился я.

---

* Фильм, который я по нему поставил, получил в прокате название «Болотные солдаты».

— Вальтер и Пауль.

— Ах, да...— я спохватился,— друзья. К тому же им нравится одна и та же девушка — Мари.

— А ей?

— Ей нравится Вальтер. Хотя она понимает, что Пауль гораздо умнее и серьезнее.

— Я подозревал, что это так. Но то, что у вас написано, сбило меня с толку. Страниц тридцать вы вращаетесь вокруг этой тройки. Тут и встреча в пивной, и объяснение на заводе, и сцена в подполье, и поездка за город... А для чего?

— Как это «для чего»? — хотел было возразить я,— это же экспози...— Проклятое слово чуть было не сорвалось с уст, но я вовремя спохватился. Впрочем, продолжать беседу все равно было уже невозможно: некий молодой человек подошел к Олеше и стал ему показывать отчеркнутые в книге места. Оба обменивались репликами и смеялись. Я же печально продолжал думать о своем:

— Конечно, моя экспозиция (про себя я мог пользоваться этим словом) невероятно затянута. Но то, что Вальтер любит Мари, показать надо? Еще бы. Вот для чего «Поездка в Шлахтензее». То, что Вальтер и Пауль — рабочие ребята и друзья, зритель знать должен? А как же. Вот для чего сцена «На заводе». А сцену «Встреча на Курфюрстендам» разве выбросишь? Ведь без нее будет непонятно, что Пауль тоже любит Мари.

Одна за другой вспоминались написанные сцены. Они были скучны, иллюстративны, вялы, но бесконечно необходимы. Например, вычеркнул я было сцену «В унтергрунде», но тогда стало неясно, как Мари относится к Вальтеру и что она думает о Пауле. Пришлось восстановить. Конечно, можно обойтись без сцены «У обезьяньей клетки». Но лишиться ее жаль: она-то как раз забавна. Пожалуй, единственная, которая удалась. К тому же без нее будет неясно, знает ли Вальтер, что Мари знакома с Паулем? Разумеется, начало чудовищно разрослось. Так-то оно так, но что же делать?

Все это я хотел сказать Олеше, но увидел, что он пишет. Может быть, что-нибудь относящееся к нашему сценарию? Я затаился, чтобы чего доброго не помешать. Но разве в этом чертовом кафе можно работать? Официантка стала расставлять на столике заказанный завтрак. Однако на этот раз она делала это молчаливо и очень бережно, тщательно минуя ту часть территории столика, которая нужна Олеше для работы.

Олеша писал. По временам он отрывался от своих листков и смотрел на простиравшееся за окном небо. Потом снова принимался писать. Почерк у него был очень красивый, почти каллиграфический. Иногда Юрий Карлович останавливался и, немного подумав, старательно обводил карандашом несколько строк и аккуратно их заштриховывал. Грязи, помарок, вписанных слов в его рукописи почти не было. Листки казались по-утреннему умытыми, свежими и чистоплотными.

Я любовался этим человеком. Он был поразительно красив, когда работал: покоен и задумчив. Немного грустен.

— Работаем, Юра? — раздался чей-то резкий, бесцеремонный окрик. Я вздрогнул. Мне захотелось вскочить и ударить негодяя. Но Олеша и ухом не повел. Он продолжал писать.

— Ну, ну, не будем мешать, — послышался тот же, но, по счастью, уже удаляющийся голос.

У меня отлегло от сердца: на этот раз опасность миновала. Но не надолго. Появился вчерашний знакомый. Он был порядочный человек — увидев, что Олеша работает, прошел мимо. Но Юрий Карлович заметил его и окликнул. Отодвинул листки и карандаш, потянулся. Потом, протянув мне кипу небольших — в полстраницы листков, сказал:

— Вот вам, Мачик, начало... Потом я перепишу. А пока пейте кофе и читайте.

Он обернулся к своему вчерашнему собеседнику, и между ними завязалась беседа. Я держал в руках листки и чувствовал, что отчаянно волнуюсь, хотя не пони-

мал — почему, собственно. Причина, видимо, заключалась в том, что когда я наблюдал за Олешей во время его работы, во мне возникла слепая, но непоколебимая уверенность, что я присутствую при рождении чего-то прекрасного. Теперь я боялся разочарования и читать начал с трепетом.

Нет, я не разочаровался. Вот что было написано:

... Они вышли из кафе, где они танцевали. Они идут, прижавшись друг к другу.
Парень и девушка.
С ними был третий.
Он отстал. Может быть, нарочно.
Он вышел и, увидев их вдали, понял, что они забыли о нем.
Ему стало грустно.
Он стоит и смотрит им вслед. И грустная музычка доносится из кафе.
Они идут.
Остановились.
Оглядываются.
Он идет за ними.
Девушка. Пауль!
Он приближается.
Они ждут.
Девушка. Вальтер... ты ему скажешь?
Вальтер. Почему я?
Девушка. Это твой друг.
Вальтер. По-моему, ты...
Девушка. Почему я?
Вальтер. Он в тебя влюблен.
Третий подошел. Пауль.
Они молчат.
Пауль смотрит. На девушку. На парня.
Девушка. Ну, Вальтер... скажи!
Вальтер. Скажи ты...
Тогда говорит тот, третий.
— Я скажу. (*Вальтеру.*) Давай руку. Поздравляю. (*Девушке.*) Давай руку. Поздравляю. Решили пожениться?

За несколько лет до того, как я в тот раз впервые прочитал приведенный отрывок, наш известный психолог Лев Семенович Выготский написал, что чудо искусства напоминает евангельское чудо претворения воды в вино.

В метафоре Л. С. Выготского жизнь уподобляется воде, искусство — вину. В данном же случае претворение было еще чудесней, ибо водой была даже не жизнь, а ее плохое письменное изображение.

В моей рукописи места и время действия безмерно расплылись под воздействием заботы о наилучшей иллюстрации замысла. Теперь же, у Олеши, коротенький отрезок времени обрел наглядность, стал картиной одного из важных моментов человеческой жизни. Но этого оказалось достаточно, чтобы превратить их из иллюстрированных отвлеченностей в жизненную реальность, проникнутую теплом человечности и поэзией.

В отрывке речь идет о троих. Мы узнаем, что они — хорошие, дружные ребята. Несколько слов диалога, пара реплик, и нам становится ясно, что происходит развязка давно возникших отношений: девушкой сделан выбор. Отвергнутый старается скрыть печаль, и разве не очевидно при этом, что он мужествен, умен и скромен? А девушка? Не ясно ли, что она честна и прямодушна? Ну, а счастливый соперник? О, этот, видимо, не очень-то любит себя беспокоить. Все точно, понятно, выразительно.

А чем достигнуто? Отсутствием лишнего. Оно решительно устранено. Но то, что осталось, заставляет в себя всматриваться, замечать каждую мелочь и проникаться пониманием ее значения. Будь сказано и сделано чуть больше, и проникновение в смысл происходящего затруднилось бы.

А разве не поразительно совмещение крайней сжатости изображения с ощущением спокойной неторопливости. И то, что Олеша начинает антифашистский сценарий очень интимной лирической сценой, светлой и грустноватой, тоже очень важно: так подготавливается драматическая ситуация, которой суждено с особой силой обнаружиться при столкновении хрупкого личного мирка с могучими и жестокими социальными силами. А как изящен и музыкален диалог, как элегантно осуществлено сплетение обстановки и происходящего действия. И можно ли не заметить, что изображение человеческих чувств решено в нем средствами высокой поэзии?

Но это уже попытка разложить драгоценное вещество искусства на составные части. А вот добыть это вещество... Здесь властвует чудо. Общаясь с Олешей в процессе работы, я себя чувствовал так, словно нахожусь в стране чудес.

Вальтер послан в аптеку за лекарством. Он напряжен до предела — у лекарства трудное название, его необходимо удержать в памяти. Олешей об этом сказано так:



«Болотные солдаты»

Вальтера можно сейчас сравнить с человеком, который, двигаясь под деревьями, пытается сохранить на рукаве один и тот же узор.

У меня в рукописи было написано примерно следующее: «Вальтер в комнате Мари. Разговаривают шепотом. Ему очень хочется есть, но он пытается это скрыть, хотя невольно посматривает в сторону стола, на котором загадочно белеет прикрытая салфеткой тарелка». Вот как Олеша отредактировал это место:

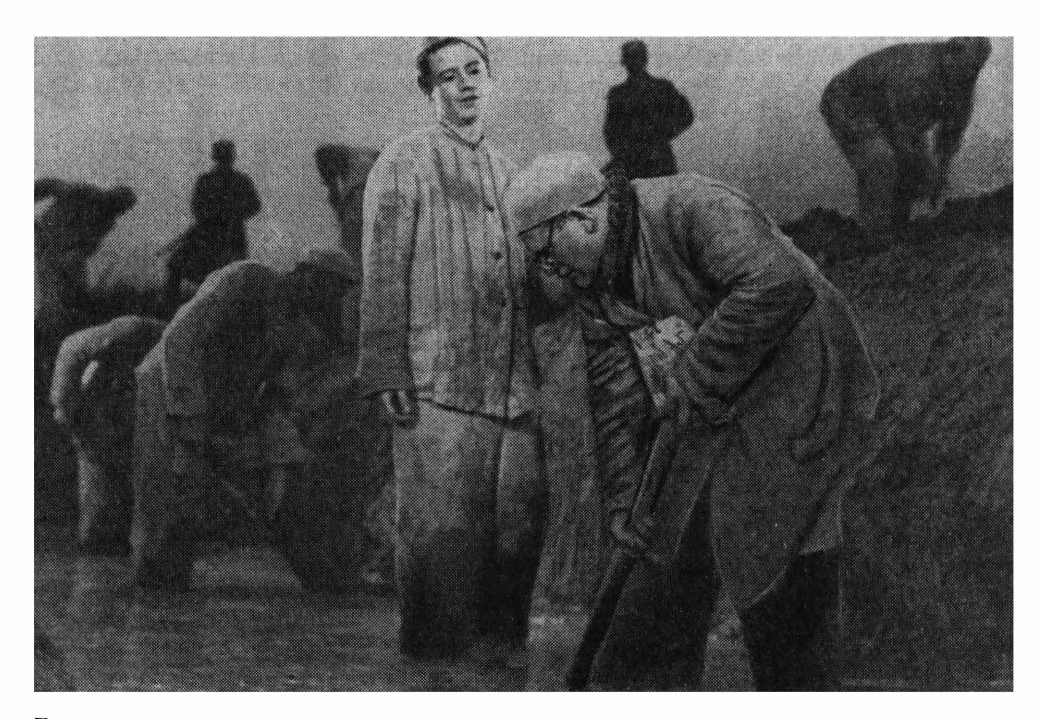
Вальтер стоит у шкафчика.
— Какой странный шкафчик, Мари!
Голос Мари. Ты просто хочешь кушать, Вальтер...
Вальтер открывает шкафчик:
— Ого!
Извлекает консервную банку.
— Это что?! О! Это такой соус... И хлеб! Смотри...

Все стало живым, из описания превратилось в действие, а интонация добродушного юмора сняла налет бытовизма.

Но способность претворять жизнь в искусство есть общее свойство художественного дара. И дело не только в том, что у Олеши этот дар был особенно велик. Одно свойство среди ряда других сообщало творческому могуществу Олеши неповторимую привлекательность: о чем бы он ни писал, на всем лежал отблеск пленительного своеобразия его личности.

Олешу неизменно привлекал к себе загадочный мир нерешенных вопросов бытия. Словно под строгим секретом, с интонацией огромной значительности Олеша сообщал собеседнику свои поэтические гипотезы. К тому же у него было поразительное умение снимать с обычных явлений налет обыкновенности, видеть в них необъясненное.

Темпераментом поэта он воспламенял обыденное, и оно легким дымком устремлялось ввысь. Каким бы низменным и туск-



«Болотные солдаты»

лым ни было явление, в рассказе или под пером Олеши, пройдя сквозь плотные слои его размышлений, оно обретало новые связи. И потому казалось неожиданным.

В моей рукописи существовал некий угнетенный нацистами провизор. Он был узником концлагеря, его били, над ним потешались. В этом только и заключалась его сценарная функция. Кроме того, что он был провизором, придумать ему какую-либо конкретность я не мог. Олеша, наоборот, обозначил этого персонажа обобщенней, назвав его аптекарем. Этим он вывел его из быта. Аптекарь может быть персонажем сказки, провизор — нет. Пребывание персонажа на низкой социальной ступени сохранилось. Главное же — это то, что аптекарь приобрел человеческую сущность, выраженную поэтически. Вот одна из его реплик, обращенная к другому заключенному:

— Я ничего не понимаю, Клаус. С одной стороны, есть аптеки... Клаус, аптека! Это же символ помощи! Человеку продают порошок, когда у него болит голова... А с другой стороны, ночью входят к беззащитным людям убийцы и разбивают им головы.

Еще пример. В кадре — часовщик, человек, казалось бы, совсем уже «сниженной» профессии. Вот каким он предстает в изображении Олеши:

Часовщик.
Образ кропотливости.
Старик, разбирающий механизмы. Отрицание суеты. Старик, презирающий время.
Ведь сколько понадобится времени на то, чтобы подержать в маленьких щипчиках хотя бы в течение одной секунды каждую из этих рассыпанных перед ним микроскопических частиц!
Часовщик ведет себя так, как будто он располагает еще многими годами. Как будто он знает, что будет жить вечно.

В жилой части мастерской часовщика — явка коммунистического подполья. Старик находится на страже. Он проверяет пароль у приходящих. Как часто мы видели в фильмах приход на «явку». И всякий раз

здесь не содержалось ничего другого, кроме простой информации. А вот как это у Олеши:

В комнате полумрак. Тени. Только стол освещен перед часовщиком.
Часы. Движение маятников.
Сухое щелкание.
Смотрят со стен часы. Кажется, что они смотрят. Циферблат выразителен. Это странное лицо.
Входит Пауль. Спрашивает:
— Ну, как время, старик?
Старик смотрит на Пауля. Откинулся. Сказочный глаз часовщика...
Часовщик. Время?
— Да. Что можно сказать о времени, старик?
— Время еще не пришло! — отвечает старик.

Как много значений в этих отрывках. Обыкновенная, реальная мастерская часовщика. И одновременно нечто уносимое ассоциацией в таинственную сферу времени. Обычный разговор. Он же — иносказательная речь подпольщиков. Жизнь механизмов, отсчитывающих время. Его вечный, непрекращающийся бег. Его кажущийся лик. Пароль, принявший форму изречения.

Затем происходит налет на подполье. Старик гибнет.

Лежит мертвый часовщик.
Часы идут. Стук часов. Часы бьют. Музыкальные фразы.
Этот кадр тает.
На тающем кадре появляется надпись:
«ВРЕМЯ ШЛО».

Так замыкаются оба значения сцены — фабульное и поэтическое.

Последний пример. Концлагерь. Пьет пиво дежурный по лагерю. Это жирный и грязный гигант. Дальше в сценарии он будет мучить, истязать заключенных. Равнодушно, не тратя темперамента, он будет самолично избивать и калечить людей. Но вот сейчас, сидя за столом, он мирно беседует с подчиненными. О чем же? Послушаем:

— Быстро время идет. Ох, Вилли, как быстро время идет, давно ли я был молодым! А теперь... Смотри... (*Показывает собеседнику ухо.*) Видишь? Мох растет. И здесь... (*Показывает другое ухо.*) Это что? Старость. Человек с ушей начинает стареть.

Написанные Олешей строки, которые я приводил, изъяты здесь не только из сюжетного контекста — они ничем не обнаруживают и той необычной атмосферы, в которой рождались. Теперь они «безмолвны и спокойны», а тогда их возникновение окружала шумная обстановка: громкие споры, звоны и звяканья, неясный говор, всплески смеха — словом, все то, что, казалось бы, делает художественное сосредоточение немыслимым. И от этого чудо поэтического претворения становилось в моих глазах еще более поразительным.

Но почему же все-таки мы работали в кафе? У каждого из нас были вполне удобные для работы жилищные условия. Значит, не жилищная стесненность была тут причиной. Но тогда — что же?

Олешу отличала бесконечная требовательность к своему литературному труду. Он обнаруживал ненасытную потребность улучшать написанное, совершенствовать даже то, что мне, например, казалось верхом совершенства. Самым тяжелым в нашей совместной работе оказалась для меня необходимость отнимать у Юрия Карловича законченные и многократно им отшлифованные странички. По доброй воле, помнится, Олеша не отдал мне ни одной из них. Чтобы овладеть ими, приходилось прибегать к хитрости, а иногда — и к насилию даже. Только перепечатав отнятые или похищенные заветные листки, я возвращал Олеше оригинал.

Так вот, несмотря на такую требовательность к своей работе, Юрий Карлович не любил, чтобы она протекала в скучной обстановке. Он искал для нее фона, свободного от кабинетной тоскливой замкнутости. Олеша был очень общителен, желание находиться среди людей редко покидало его. Ему нравилось работать в кафе, когда днем там собирались для беседы знакомые люди. В минуты отдыха ему было приятно перекинуться с ними шуткой, острым словом. Это освежало его, и он продолжал работать.

●

В книге Ю. Олеши, посмертно изданной под заглавием «Ни дня без строчки», есть многое объясняющая запись. Она гласит, что ее автор всегда чувствовал себя на кончике солнечного луча. Такой источник творческой энергии поэзия дарует только светлому и доброму таланту.

Английский ученый о советской Киноленининиане

«Ленин и кино» — так называлась лекция, прочитанная известным английским историком кино Айвором Монтегю на открытии фестиваля фильмов, проводившегося в Лондоне в связи с празднованием 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина. В ходе фестиваля, организованного Британским киноинститутом и Британским обществом культурных связей с СССР совместно с «Совэкспортфильмом» и советскими киноархивами, были показаны лучшие фильмы о Ленине и революции: «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Человек с ружьем» и «Рассказы о Ленине» С. Юткевича, «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Выборгская сторона» Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Айвор Монтегю



«Совершенно ясно, что советские кинематографисты будут стремиться создавать на экране образ Ленина и впредь — долгие годы, быть может, долгие десятилетия,— сказал на открытии фестиваля А. Монтегю.— Вероятно, в Ленине... каждая эпоха будет открывать для себя все новые и новые черты, которые именно в эту эпоху будут цениться особенно высоко».

В своей лекции Айвор Монтегю подробно остановился на двух вопросах. Первый из них — высказывания В. И. Ленина о кино и их значение для развития кинематографии в СССР и во всем мире. Второй — работа советских кинематографистов над образом вождя Октября.

Айвор Монтегю отметил, что в трудных условиях гражданской войны и разрухи В. И. Ленин уделял постоянное внимание молодому искусству кино, придавая ему огромное значение. Широко известны ленинские слова: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Сказанные в беседе с А. В. Луначарским в феврале

1922 года, эти слова, подчеркивает Монтегю, служат «воплощением и выражением принципиально важной особенности ленинского подхода к кино».

Конкретно этот подход, отмечает докладчик, проявился в тех мероприятиях, которые были предприняты правительством молодой Советской республики и непосредственно Лениным по реорганизации кинодела в стране и созданию новой кинематографии, служащей великому делу революции. В 1919 году Ленин подписал декрет, поставивший кинопромышленность под контроль государства; позднее вопросы, связанные с кино, были переданы в ведение Наркомпроса. Эти шаги имели огромное значение в первые послереволюционные годы, когда кинодело еще не было национализировано и, как справедливо замечает Монтегю, «в мире кино царил хаос».

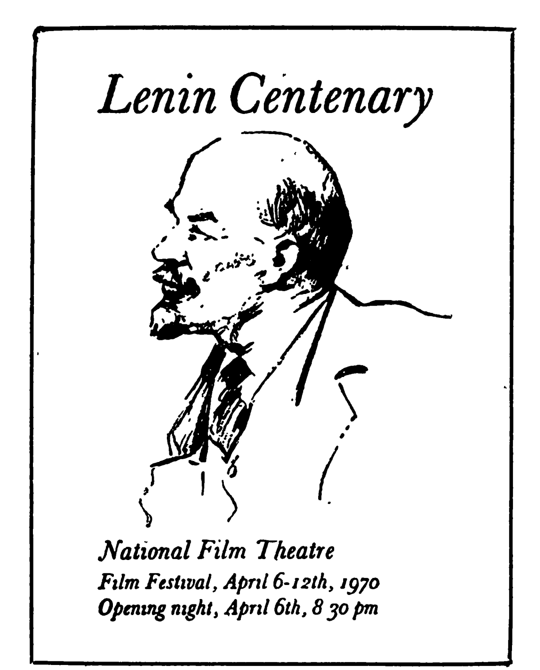
В этой связи Монтегю напомнил о ленинских документах, имевших непосредственное отношение к развитию кинематографии: тезисах о производственной пропаганде (1920), докладе на VIII Всероссийском съезде Советов, записке А. В. Луначарскому от 9 апреля 1921 года и т. д.

Айвор Монтегю обратил внимание аудитории на то, что Ленин считал кино важнейшим из искусств. «Мне трудно вообразить себе, чтобы какой-нибудь другой государственный деятель в мире в те годы поставил бы эти два слова — «кино» и «искусство» — рядом... Каким образом Ленин предвидел, что кино станет искусством, не говоря уже о том, что оно будет важнейшим из искусств?» — спрашивает Монтегю. Ведь тогда, в 1922 году, кино еще только выходило из младенческого периода своего развития.

Однако Ленин сумел предугадать, что изобретение братьев Люмьер таит в себе огромные перспективы — и не только как средство технической пропаганды и информации, но и как новый вид искусства. «Многие склонны полагать,— говорит А. Монтегю,— что Ленин говорил о кино как важнейшем из искусств, имея в виду прежде всего его возможности как средства массовой коммуникации, масштабы зрительской аудитории, на которую оно могло воздействовать; если бы в то время были известны радио или телевидение, он не назвал бы кино важнейшим из искусств». Однако, как справедливо указывается в ленинском высказывании, речь идет и о художественных возможностях кино, о кино как искусстве: «Несомненно, элементы искусства в какой-то мере присущи и радио и телевидению. Но лишь кино обладает специфическим свойством убеждать зрителя в том, что он что-то действительно увидел. В этом отношении оно высшее из искусств — в способности убеждать зрителя, что он увидел нечто происходившее на самом деле... И мне кажется, что именно эта заключенная в кино возможность побудила Ленина говорить о его значении».

В таком подходе к кино проявились отличавшие Ленина необыкновенная прозорливость, умение предвидеть направление развития на многие годы вперед. Как показывает Монтегю, Ленину было решительно чуждо снобистское отношение к кино как к «балагану», «площадному искусству». Он проявлял к кино глубокий интерес с самого его появления и придавал огромное значение первым шагам по налаживанию советского художественного кинематографа: к организации киношколы, студии «Межрабпом-Русь» и т. д. Эта постоянная забота главы Советского государства о кино не могла не принести своих плодов. Уже в 20-е годы появились такие шедевры мирового кино, как «Броненосец «Потемкин» и «Мать». В советский кинематограф пришли талантливейшие художники, среди которых были Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов, Юткевич, Донской, Дзиган, Ромм и многие другие.

Второй раздел своего доклада Айвор Монтегю посвятил ленинской теме в советском кино. Можно говорить, отмечает он, о нескольких этапах разработки этой темы, которая остается и сейчас самой важной, самой ответственной темой для советских кинематографистов. В СССР создано около 30 художественных фильмов о Ленине,



Обложка проспекта кинофестиваля, состоявшегося в Ленинские дни в Лондоне

к которым необходимо прибавить десятки документальных и научных лент.

Айвор Монтегю выделяет наиболее значительные фильмы о Ленине, каждый из которых знаменовал собой несомненный шаг вперед в освоении ленинской темы. Это первый художественный фильм о Ленине — «Октябрь» С. Эйзенштейна, законченный к десятилетию Октябрьской революции, звуковые фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, это и «Три песни о Ленине» Д. Вертова — произведение глубокое и новаторское. На первом этапе работы над ленинской темой советские мастера кино стремились показать Ленина прежде всего как политического вождя пролетариата, осуществившего самую великую революцию в истории. Этим стремлением проникнуты работы С. Эйзенштейна, Д. Вертова, а также такие фильмы, как «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и «Чапаев» братьев Васильевых.

В 30-е годы в советском кино намечается все больший интерес к личности Ленина, стремление показать на экране его глубокую человечность, воплотить богатство и своеобразие его индивидуальности. Монтегю упоминает в этой связи «Человека с ружьем», «Выборгскую сторону», «Якова Свердлова».

Эта тенденция получает в советском кино особенно интенсивное развитие с середины 50-х годов. Знаменательной вехой на этом пути Монтегю считает фильм С. Юткевича «Ленин в Польше» — «вероятно, одну из наиболее удачных попыток соединить на экране раскрытие личности Ленина и показ политической ситуации того времени».

Для советского кино последних лет характерно обостренное внимание к ленинской теме, появление ряда значительных произведений о Ленине. И личность Ленина, и его величие как политика и народного вождя получили в новых советских фильмах яркое отображение. Это в первую очередь относится, полагает докладчик, к дилогии М. Донского о Марии Александровне Ульяновой («Сердце матери» и «Верность матери») и к фильму Ю. Карасика «Шестое июля» — публицистически острому, ставящему злободневные политические проблемы и показывающему принципиальность и непримиримость Ленина в борьбе с его идейными противниками.

Работа советских кинематографистов над созданием образа Ленина имеет особое значение еще и потому, что в фильмах о Ленине утверждается новый подход к изображению на экране исторических деятелей. «Для советского кинематографа немыслимо пытаться изобразить Ленина, не заботясь о внешнем сходстве... Внешность человека, особенности его характера, его психологических реакций в какой-то мере являются проявлением скрытой в нем индивидуальности. Личность Ленина очень трудно воплотить на экране — он был слишком сложным человеком, слишком многосторонним и глубоким. Его манера поведения, свойственные ему юмор, порывистость, умение моментально загораться — все это в той или иной мере проявлялось и в его внешнем облике...

Ленина видели и знали сотни и тысячи людей; его мысли были известны всем благодаря его речам и практическим решениям; его философские произведения и социальные идеи сохраняют свое значение по сей день. И все это находило выражение в его личности; можно ли в таком случае не заботиться о том, чтобы на экране был точно передан внешний облик Ленина?»

«На Западе,— говорит Монтегю,— как правило, преобладает совсем иной подход к изображению на экране образов знаменитых людей». Этот подход предполагает полную условность при изображении внешнего облика и манеры поведения человека. Различие здесь объясняется не просто разными художественными концепциями, но прежде всего тем, что Ленин был государственным и политическим деятелем нового типа — подлинно народным вождем. «Возьмите, например, других государственных деятелей современной эпохи,— продолжает Монтегю.— Узнать, что они представляют собою как люди, гораздо труднее, чем в случае с Лениным».

Ленин был человеком, всегда сохранявшим самую живую и органичную связь с миллионами на всем земном шаре, человеком, связавшим свою судьбу с борьбой народных масс против угнетения и ставшим воплощением высших дерзаний человечества.

Вот почему советские художники, обращающиеся к ленинской теме, говорит Айвор Монтегю, стремятся прежде всего рассказать с экрана о живом Ленине, трибуне, вожде, человеке. Этим единым стремлением отмечены все лучшие советские фильмы, вошедшие в сокровищницу художественной Ленинианы.

Отовсюду

Австралия

«Нед Келли» — название нового фильма, который снял в Австралии английский режиссер Тони Ричардсон с Миком Джеггером, Диан Крейг и Клариссой Кей в главных ролях. Нед Келли — это легендарный австралийский герой; на родине его сравнивают с Робин Гудом. Действие фильма начинается в 1866 году, когда Австралия уже была заселена выходцами из Англии. Съемки велись в тех местах, где жил этот благородный разбойник.

Англия

Поклонники искусства битлов, огорченные тем, что этот популярный квартет распался, смогут снова услышать их музыку и пение. Компания «Эппл» — собственность знаменитых певцов—в сотрудничестве с их бывшим импрессарио Нейлом Эспиноллом готовит фильм, который можно было бы назвать «Эпилогом битлов». Эта документальная картина будет состоять из эпизодов, снятых в разных странах. У будущего фильма пока есть лишь условное название: «Длинная и извилистая дорога».



Режиссер Тинто Брасс снимает в Лондоне фильм «Изгои» с участием Ванессы Редгрейв и Франко Неро, в котором рассказывается история двойного побега — итальянского заключенного из английской тюремной психиатрической больницы и англичанки, оставившей семью со всеми ее условностями и буржуазными ограничениями. Они встречаются, влюбляются, и Мэри (Ванесса Редгрейв) помогает Бруно (Франко Неро) собрать доказательства его невиновности. Вынужденные скрываться, они убеждаются в лицемерии, непрочности привычных устоев и критериев и понимают, что возможна иная жизнь, основанная на таких ценностях, как дружба, любовь, солидарность, взаимопомощь, то есть на всем том, чему нет места в буржуазном миропорядке.

●

На состоявшейся в Лондоне пресс-конференции популярный актер Энтони Куин объявил, что в скором времени дебютирует в качестве режиссера — он поставит фильм для прогрессивной независимой кинофирмы «Фор Стар Интернейшнл», в правление которой входит актер Марлон Брандо. Название фильма Куин пока не огласил. Главную женскую роль в нем будет играть американская актриса Джен Далей.



После некоторого перерыва вновь начал сниматься актер Юл Бриннер. Вместе с Кирком Дугласом и актрисой Самантой Эггар он участвует в приключенческом фильме «Маяк на краю света» — экранизации одноименного произведения Жюля Верна, которую осуществляет английский режиссер Кивин Биллингтон. До этого Бриннер снимался в Италии и в Испании в фильме «Черный индеец», а также в Югославии в фильме «Битва на Неретве» Велько Булайича.

А. Дорошевич

«Бонни и Клайд»: герои или жертвы?

Среди кинокартин, властвующих над умами зрителей на Западе, обязательно должна быть названа и картина американского режиссера Артура Пенна «Бонни и Клайд».

Появившись в 1967 году, этот кинофильм сразу же привлек к себе внимание как критики, так и зрителей, о чем может свидетельствовать даже такой вроде бы курьезный факт: вскоре после выхода фильма в моду вошли шляпы «а ля Клайд Бэрроу» и береты «а ля Бонни Паркер». Однако этот сугубо коммерческий отзвук сопутствовал далеко не коммерческому по своей сути успеху картины, которая, по свидетельству многих критиков, заставляет задуматься о судьбах Америки. Не меньшим был успех «Бонни и Клайда» и у кинозрителей по эту сторону Атлантики. «Ви́дение Пенном Америки поражает своей проницательностью» — это мнение рецензента газеты «Леттр франсэз» Мишеля Капденака разделяли многие другие французские критики. И, конечно же, значительная доля общего успеха картины принадлежала исполнителям главных ролей — Уоррену Битти и Фей Данавей, а также талантливому дебютанту Майклу Полларду.

Несмотря на то что тематически «Бонни и Клайд» полностью укладывается в схему обычного гангстерского фильма, его ни в коем случае не следует ставить в один ряд с теми бесчисленными фильмами о лихих налетчиках и бравых полицейских, которыми услаждается западный обыватель. «Феномен» «Бонни и Клайда» несоизмеримо сложнее и интереснее. И хотя в картине Артура Пенна тоже действуют молодые люди, выражающие свое отношение к окружающему их миру отчаянно дерзкими нападениями на местные банки и продовольственные лавки, смысл картины несводим к щекочущему нервы набору кровавых перестрелок и головокружительных погонь. У Артура Пенна есть своя философия и своя концепция действительности, на самом деле многое позволяющая понять в противоречиях современной Америки (хотя действие в фильме и относится к 30-м годам). Влияние, оказываемое его картиной, не может поэтому быть сведено только к кассовым сборам, по-видимому, очень внушительным, оно и впрямь носит серьезный идеологический характер и требует внимательного анализа. Картина Пенна симптоматична и социально и стилистически, ее нельзя ни просто «сбрасывать со счетов», ни отводить куда-то на задворки современного кинематографа. Она несет в себе сигналы катастрофического неблагополучия, которые необходимо уловить и расшифровать.

●

«Клайд был вожаком. Бонни писала стихи. К. В. был поклонником таланта Мирны Лой и вытатуировал на груди си-

нюю птицу. Бак рассказывал соленые анекдоты и таскал с собой «Кодак». Бланш была дочерью священника и затыкала уши во время перестрелок. Они играли в дурачка и беспрестанно фотографировали друг друга. По воскресным вечерам они слушали пластинку Эдди Кантора. Всего они убили 18 человек. Это была самая странная обреченная банда, о которой вы когда-либо слышали».

Такой была рекламная аннотация фильма, которую могли прочесть его лондонские зрители. Она охватывает довольно много оттенков сменяющих друг друга эмоций, которые этот фильм может вызвать. Здесь и ироническое отношение к героям — бесхитростным «средним американцам» с их скудным мирком интересов, и смешанная с удивлением констатация страшного факта, что именно они, а не какие-нибудь злодеи или садисты убили восемнадцать человек, и скрытая за балладно-эпической невозмутимостью пересказа трагедийная нота обреченности этих не ведающих, что творят, героев-жертв.

Уже из этой беглой характеристики персонажей будущий зритель должен уловить многослойность фильма Пенна, лежащую за довольно простой по сюжету историей о том, как мелкий налетчик и автомобильный вор Клайд Бэрроу увлекает романтичностью своей профессии томящуюся от одурения провинциальной скуки официантку Бонни Паркер и начинает вести с ней жизнь, состоящую из ограблений, погонь и засад, когда с обеих сторон автоматы палят до исступления. К «банде Бэрроу», как они себя сразу же называют, присоединяется мальчишка с заправочной станции, которого уважительно зовут по инициалам: К. В., и брат Клайда — Бак с женой. В конце концов общество в лице безжалостных техасских рейнджеров расправляется с преступниками: Бак погибает в одной из перестрелок, его жена Бланш захвачена полицией у трупа мужа, а самих Бонни и Клайда в упор расстреливают автоматчики из засады, которую помог подстроить отец К. В., больше всего недовольный не тем, что его сын стал грабителем, а тем, что он сделал татуировку у себя на груди.

В фильме Пенна нет точно заданной сюжетной линии. Как некогда в «романе большой дороги», единство составляющих его эпизодов определено только судьбой героев. Сцены перестрелок и автомобильных погонь чередуются с эпизодами «гангстерского досуга», когда перед нами на экране действуют люди, ничем как будто не отличающиеся от тысяч себе подобных: они ходят в кино, фотографируются, навещают родителей. Только перестрелки становятся все более ожесточенными, автомобильные погони все более напряженными, а встреча Бонни с матерью и родственниками в заброшенном песчаном карьере, снятая в какой-то дымке и тягуче замедленном темпе, оставляет такое впечатление, как будто мы присутствуем при последнем прощании героев с жизнью, хотя сюжетно их гибель наступит еще не скоро.

Словом, перед нами как будто одна из многочисленных гангстерских киноисторий, и так ее, пожалуй, и восприняла часть зрителей, о чем свидетельствует реклама уже гораздо более низкого пошиба: «Они молоды! Они любят друг друга! И они убивают людей! Самый волнуюший гангстерский фильм!»

И все же «Бонни и Клайд», подчеркнем это снова, не один из многих гангстерских фильмов. Прежде всего его отличает манера самого рассказа. Возникающие и мгновенно исчезающие в самом начале фотографии, оставшиеся от реальных Бонни Паркер и Клайда Бэрроу, вводят зрителя в атмосферу фильма-воспоминания, как и положено воспоминаниям, проникнутого печалью. Автомобили старых марок, подпрыгивая в такт тихому наигрыванию на банджо, несут героев от приключения к приключению. Напрашивается предположение, что фильм-баллада эстетизирует историю гангстерских Ромео и Джульетты, которая становится тем более трогательной, что Бонни не поки-

дает Клайда, даже узнав о том, что он не способен стать ее любовником.

Подобное предположение в какой-то мере правильно, но и оно не исчерпывает содержания фильма, для которого балладный тон служит лишь рамкой и способом обобщения, а не целью в себе.

В чем же эта цель? Почему картина Пенна оказалась в центре внимания стольких кинокритиков, писателей, социологов? Кстати, первый фильм о Бонни Паркер был снят еще за десять лет до выхода «Бонни и Клайда» Артура Пенна, так что сам сюжет не был новостью для зрителей.

Путь к правильному пониманию социальной природы успеха картины проясняет следующий случай, рассказанный режиссером корреспонденту журнала «Кайе дю синема»: «Как-то вечером мы показали «Бонни и Клайда» пяти неграм, и они полностью себя отождествили с героями. Они были в восторге: «Вот как надо действовать, бэби, вот как надо браться за дело! Браво!» В некотором отношении у американских негров та же установка, установка людей, которым нечего терять».

Из этой справки следует, что Бонни и Клайд не были для Пенна просто гангстерами. Они действовали в памятную всем американцам пору экономического кризиса 30-х годов, в пору депрессии. И хотя сами Бонни и Клайд не были ее непосредственными жертвами, безрассудное насилие, которое они, гангстеры-одиночки, олицетворяют, отнюдь не случайно оказалось в период всеобщего отчаяния для потерявшегося в хаосе событий человека, который лишился всего и утратил надежду на какое-либо улучшение своего бедственного положения, одновременно и чем-то вроде импульса к активности и формой мести. С этой точки зрения очень симптоматично, что и сегодня негры, упомянутые в рассказе Пенна, увидели в героях фильма не уголовных преступников, а бунтарей. Причем именно бунтарей, а не борцов. И это немаловажное различие переводит разговор с проблем 30-х годов, когда именно организованная борьба американских рабочих и фермеров определяла общественную ситуацию, к событиям наших лет: к бунтам в негритянских гетто, акциям «черных пантер», стихийным волнениям в американских университетах, стычкам демонстрантов с солдатами национальной гвардии у стен Пентагона.

Естественно, обо всем этом в самом фильме речи нет. Более того, Пенна интересуют не столько определенные какими-то целями выступления протеста, порой ведущие к применению насилия, сколько само насилие как проявление тяжелой болезни американского общества. Картина Артура Пенна интересна и поучительна именно потому, что режиссер сумел показать, как уродства современного капитализма рождают ими же изуродованные формы стихийного протеста, выражающиеся в слепом насилии и бунте.

И хотя не все зрители сами далеко ушли от уровня сознания героев картины, все они почувствовали, что речь в ней идет о чем-то накрепко связанном с сегодняшним днем. Действительно, понять «Бонни и Клайда» можно лишь в результате анализа всей эстетической и социальной перспективы, в которую заключен этот фильм. Начав с лежащего на поверхности «гангстерского» слоя, мы затем отыщем более глубокие социальные закономерности, определившие его внешнюю и внутреннюю структуру, оказавшуюся в конечном итоге метафорическим выражением состояния американского общества, как его ощущает Пенн.

●

Гангстерские фильмы как жанр существуют не только из-за наличия самих гангстеров. Спрос на них рождается жизнью большого города, когда связи между массами разобщенных людей осуществляются зачастую в негативной форме через их общие страхи и компенсирующие фантазии, рождающие своего рода мифологическое воплощение этих страхов в виде гангстера — реального носителя угрозы или агрессии. «Опасное существование»

преступника является часто символом напряжения, существующего между обществом и отдельным человеком. В конце концов, общество в лице противостоящего преступнику полицейского выполняет роль неумолимой Судьбы. Деятельность преступника при таком освещении теряет свою социальную конкретность и как бы освобождает западного зрителя от необходимости выяснять свою моральную точку зрения по отношению к тому, что происходит на экране.

Само преступление в его нравственной оценке отодвигается на второй план, а личность преступника интересует зрителя лишь в той мере, в какой он видит в нем реализацию внутренних ресурсов человека, схватившегося на пределе своих возможностей с собственной судьбой. Подобная формализация характерна и для французских режиссеров, таких, как Жан-Пьер Мельвиль и Рене Клеман. У Клемана смысловой центр — губящая героя случайность, которая становится неотвратимой закономерностью — Роком. (Мы помним это хотя бы по старому его фильму «У стен Малапаги».) А в одном из последних фильмов Мельвиля «Самурай» формализация доведена до безупречной точности японского ритуала (отсюда и название фильма — наемный убийца, его герой, каждый свой жест совершает как по заведенному издавна кодексу; малейшее от него отклонение в сторону естественной человечности — и он гибнет). Иначе у Годара в ранних его фильмах: изображение эмоциональной и моральной непричастности героя к своему преступлению помогает здесь обнажению болезни общества, члены которого уже не принадлежат ему духовно, ибо повинуются только своим разрушительным импульсам, на деле являющимся стереотипами общественного поведения, оторванными от него и поэтому раздутыми до абсурда.

В американском кино рядом с гангстерским фильмом существует вестерн, где герой имеет простор для «самопроявления», а переезд в другую местность — это своего рода уход от судьбы, залог новой жизни и решения (пусть иллюзорного) старых проблем. Вестерн потому и отвечал традиционной «американской мечте», то есть идеализированному представлению о сильном человеке, строящем собственное благополучие на свой страх и риск, с револьвером в руках. Это понимание «американской мечты» шло еще от пионеров Дальнего Запада, недаром до сих пор автомобиль (или лошадь) служит в картинах этого типа наивным, но все еще волнующим «среднего американца» символом индивидуальной свободы и стремления к новой жизни.

Однако в наше время (это началось с поколения «битников») молодежь все меньше оказывается подвластной старым иллюзиям. Наряду с трезвыми критиками, взволнованными падением престижа страны, разгулом преступности, милитаризма, на авансцену выходят анархиствующие индивидуалисты, обрывающие всякие связи с обществом, преступившие всякие нравственные законы, сделавшие свои прихоти мерой всех вещей.

Черноблузники, называющие себя «ангелами ада» или «дикими ангелами» (это название фильма режиссера Роджера Кормана), признают только право сильного, которое в условиях общего крушения морали буржуазного общества закономерно перерастает в идеологию фашизма с его противопоставлением замкнутого клана «сильных» всей массе «прочих», считаемых «публикой второго сорта» и потому как бы судьбой предназначенных для того, чтобы быть жертвами.

Свободу другого рода находит «Беспечный ездок» из одноименного фильма Денниса Хоппера. Это «свобода», которую обретают в сексуальных оргиях и галлюцинациях после приема ЛСД.

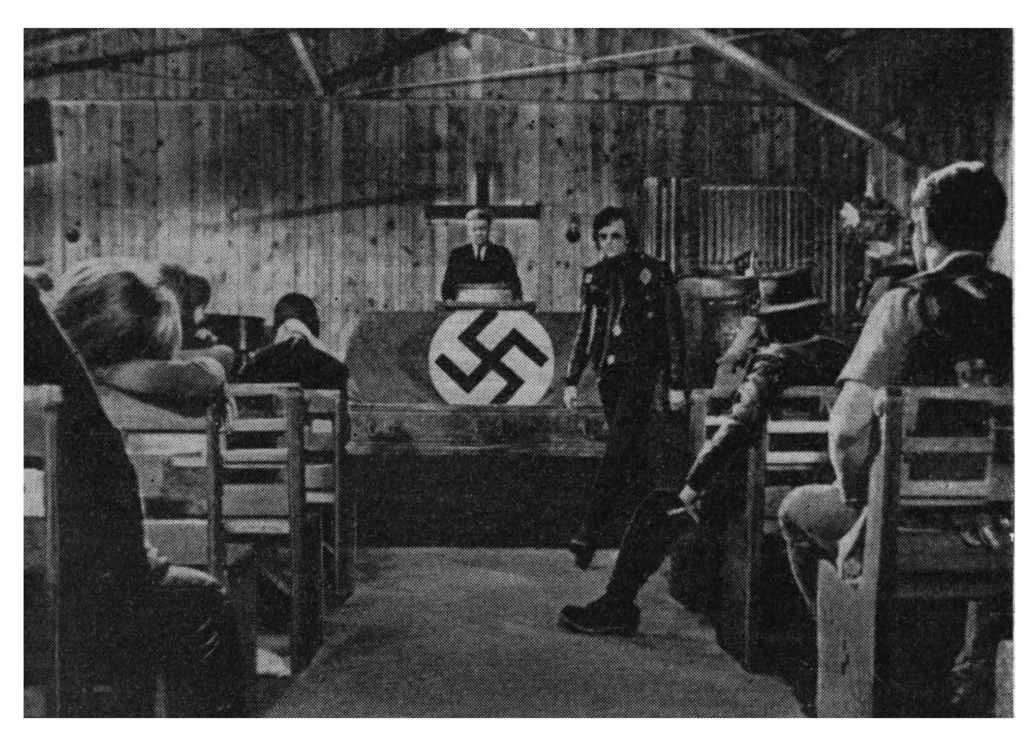
Что же касается Бонни и Клайда, то их переезды, вначале казавшиеся им вольной ездой по свету,— это не что иное, как постоянное бегство от гоняющейся за ними социальной необходимости. Вот почему тень обреченности повисает над ними уже с середины фильма, когда ока-

зывается, что в шутку «похищенный» ими человек — гробовщик.

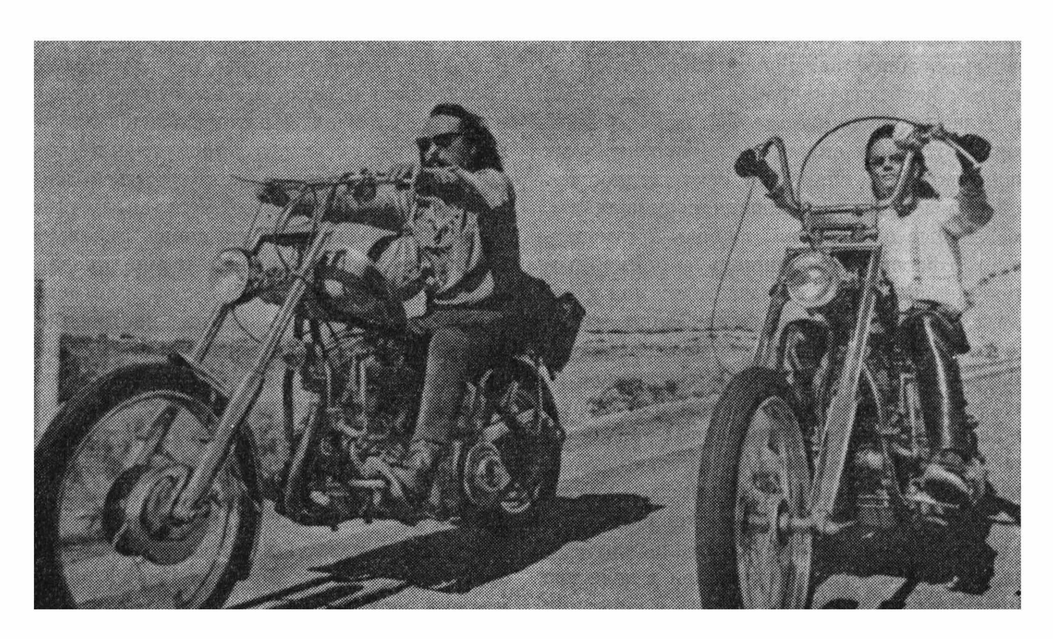
Обреченность героев фильма, пытавшихся обрести свободу на путях вольной разбойной жизни, вскоре же делается трагически очевидной, становится единственным уделом смельчаков, бегущих от следующей за ними по пятам «немезиды» (в брутальном облике провинциального шерифа).

Фильм Пенна демонстрирует двойное крушение «американской мечты» об успехе. Сначала видна ее моральная несостоятельность, ибо путь к ней лежит через кровь. Первое убийство Клайд совершает почти что непреднамеренно: снаружи на подножку автомобиля прыгает преследователь, и отъезжающий Клайд стреляет в него (хотя он и не хотел убивать, а хотел «просто грабить банки»). Окончательное же ее крушение — в самой закономерности гибели героев фильма. Вот слова Пенна: «Смерть этих молодых людей — логическое завершение, неизбежность которого заложена в самом повествовании, и показ ее должен стать скорее абстрактным, чем носить характер репортажа». Абстрактность эта достигается тем, что момент смерти обоих под градом пуль снят ускоренной съемкой и показан в замедленном темпе. Это кульминация фильма. Яркое летнее утро, какое-то по-особому умиротворенное настроение героев. И вдруг тишина сменяется пароксизмом неистовых автоматных очередей. И под пулями оба тела (одно в машине, а другое рядом с ней) совершают исполненный балетной плавности танец смерти. «Мне хотелось, чтобы фильм оканчивался, как балет, чтобы в нем было что-то нереальное, легендарное»,— комментировал свое решение финала фильма режиссер.

Показанный Пенном крах «американской мечты»— это не что иное, как очередная «американская трагедия». Драйзеровский



«Дикие ангелы»



Деннис Хоппер и Питер Фонда в фильме «Беспечный ездок»

Клайд Гриффитс, соблазненный мифом об успехе, в бешеной погоне за ним совершает преступление, и общество наказывает его за то, на что само же, в конечном счете, и подвигло.

Неизбежность «американской трагедии» Клайда Бэрроу и Бонни Паркер заключена, как и во всякой трагедии, в несоответствии представления героев о себе самих и того, что они есть на самом деле. «Трагическая вина» героев в их почти детской вере в реальность «американской мечты». Ее соблазнами окрашен весь их путь через фильм. Вначале Клайд всерьез уговаривает Бонни стать знаменитостью, не хуже кинозвезды, «красивая жизнь» на экране кинотеатра кажется им такой же доступной, как и мечта о «честной и тихой» жизни в одном штате, в то время как «работа» (ограбление банков) будет совершаться в другом.

Сам гангстеризм как профессия для Бонни и Клайда это не столько форма существования и обогащения (то есть преследования «деловых» интересов), сколько способ самоутверждения, ибо иллюзия собственной значительности заменяет им реальное обладание. Если в двадцатые годы, годы бума, чикагские гангстеры входили в сильные корпорации, соперничающие между собой по типу промышленных (только в более откровенной форме — при помощи автомата), то период депрессии тридцатых годов дал отчаянных главарей небольших банд, вроде Джона Диллинджера, «автоматчика» Келли, «красавчика» Флойда, тех же Бонни Паркер и братьев Бэрроу. Разницу эту подчеркивает Ф. Френч, рассматривая в журнале «Сайт энд саунд» фильм Пенна вместе с одновременно появившейся картиной об одном из эпизодов деятельности Аль Капоне «Резня в Валентинов день» Р. Кормана: «Бонни Паркер и семья Бэрроу действуют, желая избавиться от ощущения, что они неудачники. Банда Капоне воплощает в извращенной форме национальную мечту об успехе. Организованный городской бандит

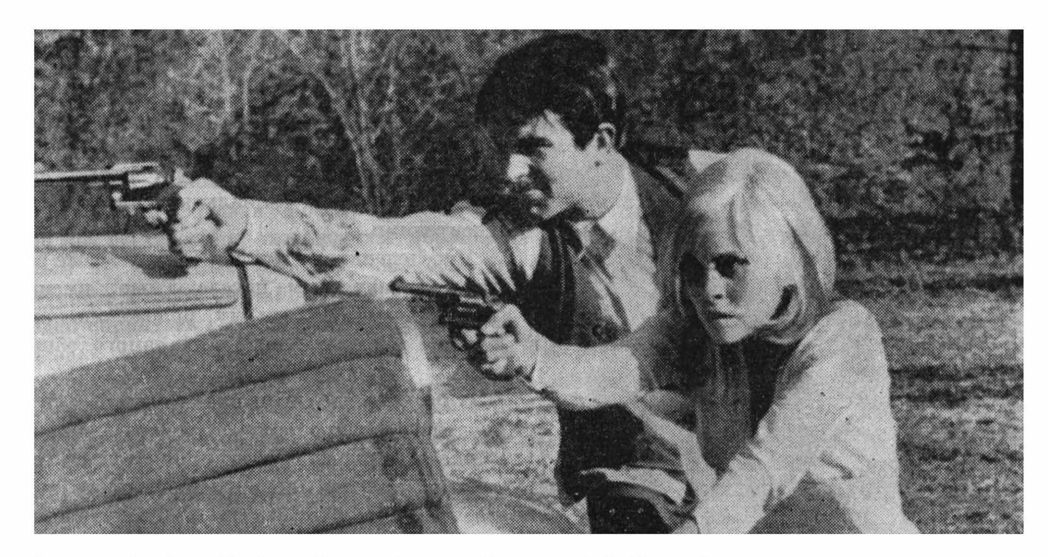
принадлежит к тщательно оформленному скрытому миру дна, полностью соотносимому с общей структурой общества. Бонни и Клайд воплощают собой не скрытый мир, а изнанку американской жизни, у их карьеры нет ни плана, ни оформленности».

Бессмысленные, лихорадочные переезды, эффектные ограбления, любовь к саморекламе (сфотографировавшись с пойманным ими шерифом, они посылают снимок в газеты, в газеты же посылает Бонни стихи, сочиненные ею о себе и своих товарищах),— все это было в действительности, и Пенн не зря подчеркивает эти черты у своих киногероев. Стремление взглянуть на себя со стороны, не объективно, а как на героев кино,— это тоже способ самоутверждения, попытка романтизировать себя в своих же глазах. «Вся жизнь гангстера — это попытка утвердиться в качестве индивидуума, выдвинуться из толпы; он всегда погибает именно потому, что становится индивидуумом, последняя пуля задвигает его обратно, делает в конце концов неудачником»,— писал Роберт Уоршоу в статье «Гангстер как трагический герой», в свою очередь отдавая дань мелодраматической поэтизации этой едва ли не самой морально сомнительной фигуры современного американского общества.

Эта же тяга к романтическому расцвечиванию самих себя очень заметна и у героев Пенна. Недаром в стихах Бонни они с Клайдом фигурируют в третьем лице. Это преисполняет их почтения к собственным персонам. Режиссер временами даже позволяет зрителю в какой-то мере разделить эту самоидеализацию главных героев, строя фильм как балладу и соединяя эпизоды тихим треньканьем банджо.

Истинные характеры героев, поданные без всякой романтизации, вводятся в действие по контрасту с этим романтизированным эмоциональным фоном. Они лишены даже мрачного обаяния «сильной личности» или артистизма профессионала. Пенн постоянно меняет отношение к ним зрителя, следующим образом объясняя подобную стилистическую лабильность: «В этом фильме нет особо сильных персонажей. Они поверхностны, без глубины, не обязательно плохие, но свободные от моральных проблем. Поэтому следовало делать упор на внешнюю сторону, как в мультипликациях, где должен меняться каждый кадр: мы должны то смеяться, то удивляться, то плакать, то снова смеяться. Именно в этом плане мы и монтировали фильм». Не навязывая своей трактовки, режиссер исподволь самим построением эпизодов руководит зрителем. «В моей трактовке фильма есть значительная доза иронии. Очень часто я снимаю какую-нибудь сцену, чтобы заставить зрителя поверить во что-нибудь, правдоподобность чего я опровергаю в следующей сцене. Так, например, когда в начале фильма появляется фермер и заявляет, что банк забрал у него дом, Бонни и Клайд знают, что они воры, но еще не знают, что украли и почему. И вот в конце сцены мы видим крупным планом Клайда, который говорит: «Мы грабим банки». Он теперь отдает себе отчет в том, что намерен делать после того, как сделал это случайно. Как будто он вдруг сам себе заявил: «Я понял свое призвание, теперь я стал грабителем банков, я знаю, чем мне следует заняться».

Действительно, речь в фильме идет совсем не о сознательных бунтарях против общества, выбравших эдакую робингудовскую форму протеста: «мы грабим банки, разорившие фермеров». Недаром иронией судьбы первый же банк, на который делает налет Клайд после своего решения, оказывается лопнувшим. Да и дальше смысла их деятельность почти не имеет. Это в большой степени именно жесты самоутверждения, тем более что все противостоящее Бонни и Клайду инертно: нет работников на полях, простаивают машины в карьере, где происходит встреча героев с семейством и матерью Бонни, никто не едет по дорогам, подавлены и апатичны переселенцы из Оклахомы, безлюдны улицы городков, и портреты Рузвельта со старых предвыборных плакатов уныло смотрят на это запустение.

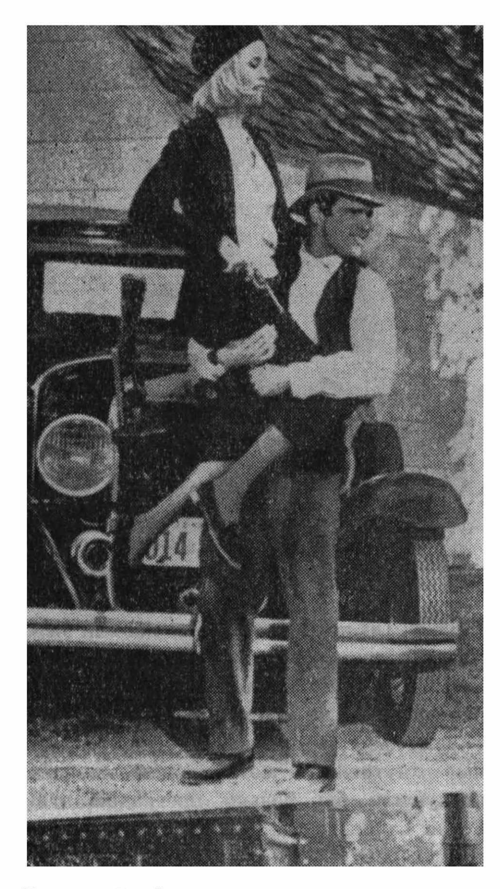


«Бонни и Клайд». Клайд — Уоррен Битти, Бонни — Фей Данавей

То, что время действия фильма — депрессия тридцатых годов, что тема разорения фермеров, согнанных банками с земли, входит в рассказ, заставило многих критиков проводить параллели между «Бонни и Клайдом» и ставшим эпосом того времени романом Д. Стейнбека «Гроздья гнева». Но если рассматривать фильм как отражение событий тридцатых годов, то становится ясно, что картина, воспроизведенная Стейнбеком, масштабнее и значительнее. Ведь в фильме вместо страшного испытания, перенесенного народом, мы видим судорожные метания группы неудачников, которые хотят доказать всему миру если не свое превосходство, то, по крайней мере, свое умение жить весело, увлекательно и ярко (по их понятиям), в то время как все кругом застыли в оцепенелой покорности судьбе и скуке будней.

●

Тем не менее этот, казалось бы, частный случай 30-х годов прозвучал как некое потрясение для кинопублики 60-х годов. Чтобы это понять, необходимо особо вдуматься в характеристику, которую дал своим героям режиссер в упомянутом выше интервью. Он подчеркивал, что все они «весьма не сложные и не очень тонкие люди». Именно это позволило им наиболее чутко реагировать на импульсы, растворенные в атмосфере общества. Глубоко спрятанные внутренние мотивировки поведения послужили бы только преградой этому. Герои Сэлинджера, например, лелеют свою тонкую психическую организацию как главный признак собственной нерастворимости в банальной тоталитарности буржуазного бытия. Уход в невроз, болезнь — последний бастион самозащиты личности. Однако болезнь, охватывающая все общество, скорее всего проявляется там, где индивидуальность стирается. И если Бонни и Клайд легко, почти незаметно для самих себя превращаются в преступников, обреченных все снова и снова проливать кровь, то причину надо видеть и в их примитивности, элементарности, какой-то особой инфантильности. Они именно стерты как индивидуальности и поэтому так легко принимают тот стереотип поведения, который предлагают им кино, уголовная хроника. Они могут поэтому отчасти даже восприниматься отдельно от своих преступлений. На их поступках нет отпечатка их личности.



«Бонни и Клайд»

Подобная внешняя немотивированность насилия и жестокости поступков, совершаемых часто внешне ничем как будто не примечательными людьми, побуждает многих буржуазных художников и идеологов говорить о жестокости как о необъяснимом свойстве, изначально присущем человеческой природе и спонтанно прорывающемся из ее глубин.

Однако такой вывод при своей внешней эффектности позволяет благополучно уйти от существа больных проблем общественной жизни и ограничиться общими рассуждениями об изначальных свойствах человека как биологического феномена.

Значительность фильма Пенна состоит в том, что для его создателя насилие и жестокость коренятся в недрах самого американского общества и люди лишь становятся в силу своей неудовлетворенности жизнью, своего одиночества, отсутствия нравственных и социальных идеалов их носителями.

Преследователи банды Бэрроу даже более жестоки, чем преследуемые, именно потому, что по своему положению они больше выражают сущность самого общества.

О негативной связи преступления и буржуазного миропорядка писал Маркс: «Преступник нарушает однообразие буржуазной жизни, ее спокойное повседневное течение. Тем самым он предохраняет ее от застоя и порождает ту беспокойную напряженность и подвижность, без которой притупилось бы даже жало конкуренции» *. В эпоху монополистического капитализма, когда по-настоящему конкурировать могут только немногие крупные объединения (а в преступном мире только гангстерские корпорации), отдельный человек нередко стремится заявить о себе как о значащей единице как раз насильственным нарушением общественных норм и установлений, носящем по видимости характер бунта против них. «Беспокойная напряженность и подвижность», о которой говорит Маркс, оказывается горизонтом неосуществимой мечты о личном успехе в обществе, где место каждого в социальной иерархии уже предопределено. Таким образом, реализующийся в актах насилия индивидуальный бунт в условиях экономически сравнительно стабильного общества или, как его называют сами бунтари, «инертного общества» (кстати, именно эта подмена и позволила сблизить с современностью действие «Бонни и Клайда», происходящее в годы депрессии, когда, конечно, ни о какой экономической стабильности не могло быть речи), такого

* Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс. об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1967, стр. 199.

рода бунт, будучи социально обусловленным в своей основе, выступает в идеологических покровах бунта экзистенциального, то есть как бы идущего из глубин личности.

Важная особенность подобного бунта в том, что, скрывая свое происхождение, он как бы случайно оказывается обращенным на значимые объекты, подобно тому, как Клайду случайно пришла в голову идея оправдать свои действия определенной целью: грабить банки, потому что они разорили фермеров.

В фильме Пенна насилие как форма бунта и самоутверждения в рамках «инертного общества» выступает в виде гангстеризма, но это, в конечном счете, лишь метафора кратчайшего и тотального по своим целям разрушительного пути к реализации общего настроения неудовлетворенности и недовольства, проникшего глубоко в поры американского общества.

В свою очередь, стремление к кратчайшим путям реализации внутренних импульсов — характерная черта социальной психологии современного капиталистического общества, добившегося сравнительной экономической стабильности и поэтому часто фигурирующего под названием «общество потребления». Оно формирует сознание масс в соответствии со своим главным принципом: «Удовлетворяй малейшее свое желание — покупай!» Для того чтобы желание приобретать не угасло, надо ликвидировать все то, что удерживает от его удовлетворения. Потакание прихотям — вот черта социального поведения, наиболее соответствующая целям «общества потребления». Прихоть, приходящая на смену необходимости, открывает каналы потребления, не давая им заглохнуть. Даже в моде, в стиле оформления интерьеров строгая функциональность «промышленного стиля» заменяется любовью к причудливому фантазированию, пренебрегающему структурой и материалом. Нечто подобное уже имело место когда-то раньше. И причудливые линии и цвета, вошедшие в наши дни в моду, вполне отчетливо повторяют элементы стиля «модерн», господствовавшего в быту буржуазии так называемой «belle époque», эпохи первых десятилетий XX века. Изыск стиля «модерн» был противопоставлен прозе будней и поэтому льстил буржуазному потребителю, который свое элементарное стремление к комфорту и удовольствию облекал в эстетизированные формы. В эпоху массового производства и тиражирования то, что было когда-то утонченностью, обретает еще более банальные черты, акцент переносится на создание атмосферы вечного праздника, оглушающего красками, линиями, звуками — всем тем, что составляет основу столь влиятельного в наши дни мира «поп», то есть культурного ширпотреба.

Навязанная праздничность должна дать толчок к избавлению от сдерживающих начал, потрафляя самым анархическим и своевольным желаниям, ищущим удовлетворения в погоне за новыми ощущениями, за обладанием новыми предметами.

Немалую роль играет осуществляемое «поп-культурой» коммерческое потакание сексуальным фантазиям втянутых в ее орбиту людей.

Праздник, веселье, раскованная «красивая жизнь» служат преодолению реально существующего в обществе отчуждения. Вспомним, как, только что встретившись с братом Клайдом, Бак Бэрроу, истощив тему разговора во взаимных расспросах о житье-бытье, после долгой паузы издает натужно-веселый крик и восклицает: «Вот теперь-то мы повеселимся, братишка!» Причем в виду он имеет будущие острые ощущения от ограблений и роскошную жизнь на приобретенные деньги.

Однако «вседозволенность» в «обществе потребления» не означает, что рекламируемые блага раздаются задаром. За все нужно платить. И соблазненные кажущейся доступностью вещей и удовольствий, люди оказываются жестоко обманутыми. Интересен с этой стороны фильм Рене Аллио «Пьер и Поль», где Пьер, уверенный в

себе инженер-строитель, оказывается соблазненным всем, что предлагает ему «общество потребления»: квартирой, которую он покупает в новом доме, автомобилем, приобретенным в кредит, всяческими самыми новейшими домашними агрегатами. Оказавшись в отчаянном положении, узнав, что его банковский счет давно исчерпан, а платежи по чекам, которые он переводил на банк, сделали его самого должником у банка, Пьер приходит к осознанию иллюзорности мифа потребления. Он топит машину, которую надо вернуть в магазин из-за невыплаченных взносов, и делает отчаянный жест протеста против охватившей, как ему кажется, все общество апатии и инертности: он берет ружье и стреляет по улице из окна своего дома, в клетках-квартирах которого живут такие же, как он, жертвы вещей, сами превратившиеся в послушные вещам механизмы.

«Общество потребления» с его программой высвобождения желаний, которые оно якобы тут же готово удовлетворить, само предопределило форму бунта против него. Это насилие, ибо оно является кратчайшим путем реализации желания, наталкивающегося на препятствие. С этой точки зрения очень важно, что носителем протеста против «инертного общества» часто оказывается молодежь, сформировавшаяся также под влиянием социальной психологии «общества потребления».

Молодежное движение протеста, принявшее в последние годы такой широкий размах как в США, так и в Европе, не раз оказывалось предопределенным этими факторами. Разумеется, от бунта «взбесившегося мелкого буржуа» (Ленин) до протеста, вытекающего из нравственного возмущения современным миром, дистанция огромного размера. Однако, как показали выступления студентов во Франции, Западной Германии и США в 1968 году, в рядах тех, кто выходил на улицы и захватывал университетские аудитории, можно было найти людей самой разной ориентации. Их нередко объединял сам акт протеста и бунта против того, что они в результате расплывчатости своих идейных позиций называли «инертным обществом», но что более точно именуется обществом буржуазным. (Тем не менее из многообразия мотивов, лежащих в основе подобного протеста, все же возобладали общественно значимые: общими лозунгами стали требования прекращения агрессии в Индокитае, предоставления гражданских прав американским неграм и улучшения системы образования.)

Надо отметить, что носителями бунта являются в основном студенты и молодежь из мелкобуржуазной и буржуазной среды, что и объясняет нравственный по преимуществу характер требований. Выдвигающие их группы представляют самые разнообразные оттенки идеологического спектра, вплоть до адептов «сексуальной революции» и «ультрареволюционных» группировок из так называемого «нового левого движения». Мелкобуржуазная революционность этого последнего как нельзя лучше выражается в волюнтаристских формах, предпосылка которых также создается социальной психологией «общества потребления». Не случайно один из основных идеологов «новых левых» Герберт Маркузе психологизирует свою теорию, объявляет категории психоанализа, как, например, «подавление», социальными категориями и провозглашает «шоковую тактику» насилия меньшинства над «инертным» большинством. Вот почему «новые левые» поклоняются бунту-разрушению, носителями которого они считают только тех, кто никак не связан с «инертным обществом»: всякого рода отщепенцев, люмпенов, а также произвольно причисляемых ими к этой же категории представителей угнетенных рас. В этом анархическом бунте, как отмечает американский писатель Норман Мейлер в книге «Армии ночи», для «новых левых» «идея революции предшествовала идеологии» (по аналогии со знаменитой экзистенциалистской формулой Сартра «существование предшествует сущности»).

В подобной перспективе становится понятнее, почему рассказанная Артуром Пенном история Бонни и Клайда оказалась так созвучна настроениям зрителей конца шестидесятых годов не только в Соединенных Штатах, но и в Европе (ведь движение молодежи — явление не только американское). Речь, конечно, идет не о прямых аналогиях, но интересно и то, что предыдущий фильм этого режиссера — «Погоня», где показан взрыв насилия и ненависти в маленьком южном американском городке, спровоцированный тайным приходом туда беглого заключенного, был воспринят публикой как рассказ об убийстве Джона Кеннеди. А ведь в фильме нет никаких прямых сопоставлений, кроме разве сцены, где беглеца, которого шериф ведет в полицию, убивает из револьвера один из жителей, совсем как Джек Руби — Ли Харви Освальда. «Бонни и Клайду» не хватает безжалостного разоблачительного духа «Погони». Внешние атрибуты гангстерского фильма иногда заслоняют его истинный смысл, но тревога художника-свидетеля за судьбы своих современников, за выбор ими пути чувствуется в каждом кадре фильма Артура Пенна.

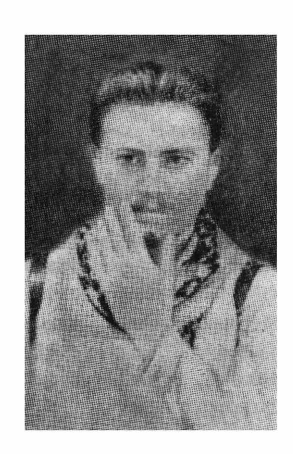
И хотя автор, по-видимому, сам не определил, каким должен быть этот путь, для него неприемлемы ни звериное озлобление «охранителей устоев», ни бессмысленное насилие порвавших все связи с обществом бунтарей.

Отовсюду

Болгария

Успех многосерийной телевизионной картины «На каждом километре», повествующей о борьбе коммунистического подполья с монархо-фашизмом, заставил подумать о расширении производства подобных произведений. Уже начата работа над вторым циклом картин «На каждом километре», охватывающим первые послевоенные годы, период становления народной власти.

Болгарские кинематографисты создают еще один телевизионный фильм — «Демон истории», который состоит из десяти серий. Он посвящен национальному герою Болгарии, революционеру и борцу против турецкого ига Василу Левскому. «Жанр фильма по всем признакам можно назвать приключенческим,— сказал в интервью журналу «Филмови новини» постановщик Вили Цанков.— Мы рассказываем о событиях, которые, вероятно, происходили или могли бы произойти. Все в фильме построено на романтической гиперболе. Действие фильма по времени ограничено одним летом, которое можно назвать самым блестящим периодом в жизни героя».



Актер Илья Добрев на съемках фильма «Демон истории»

Утверждая это, постановщик, однако, понимает, что при изображении исторической фигуры такого масштаба, как Левский, невозможно ограничиться лишь приемами приключенческого жанра, что здесь необходимо убедительно разработать проблему революционной этики и нравственных принципов борца за независимость. Поэтому в фильме эпизоды остросюжетные будут сменяться моментами философского раздумья героя о судьбах народа, о логике истории, о неизбежности вооруженного выступления масс. Философские отступления основаны на подлинных размышлениях Левского, почерпнутых из его писем. Это позволит бережно сохранить свойственные Василу Левскому стиль и лексику. Уже отснято две трети материала. Фильм будет закончен к концу года.

Газета американских коммунистов «Дейли уорлд» опубликовала недавно интервью с известной киноактрисой Джейн Фонда. Казалось бы, это случайность: «кинозвезда», чьи портреты более подходят к глянцевитым страницам «респектабельных» журналов, и боевой орган американских рабочих. Но это не так. Более того, это примета времени. Ибо в наши дни число американцев из самых разных слоев общества, пришедших к осознанию своей ответственности за все преступления и несправедливости, которые творят от их имени империалистические правители США, возрастает. Все новые и новые силы вливаются в движение за демократические свободы. Разными путями приходят люди к осознанию необходимости активных действий. Свой путь нашла и Джейн Фонда. Ниже мы публикуем ее интервью и краткий очерк об актрисе.

«Красная весна» Джейн Фонда

Когда началась война во Вьетнаме, я была в Европе. Сюда поступала информация, не проникавшая в Штаты. Самое страшное — сообщения о зверствах. Я видела по французскому телевидению документальный фильм о бомбардировке Северного Вьетнама. Американцы сбрасывали бомбы на деревни, церкви, больницы и школы. Я видела, какие несчастья несут эти «ленивые собаки» (так называют бомбы) детям и женщинам, старикам и больным.

Я не могла поверить, что это правда. Все время надеялась, что Америка не виновата в совершаемых преступлениях. Хотелось верить, что у нас слова не расходятся с делом, во всяком случае, что мы стараемся, чтобы было так. Но все ясней и ясней начинала понимать, что мы причастны к этим преступлениям.

До своего возвращения на родину я была безразлична ко всему. Но незадолго до этого я была в Индии. Я видела там нищету, голод. И однажды спросила себя: «Что ты здесь делаешь? Ведь то же самое происходит и в твоей стране». Так я вернулась домой. Чем больше я видела и узнавала, тем больше понимала, что тот вид помощи, к которой я призывала всех, — финансовая поддержка индейцев, давление на конгресс и т. д. — ничего не изменит. Причина несчастий — в самой системе, и пока не будет изменена капиталистическая система, все абсолютно бесполезно.

Я была в индейских резервациях, на военных базах, в штабах «черных пантер», в местах, где собираются американские солдаты, отказывающиеся воевать. И не могла найти правильного решения, понять, чем же все кончится. Поняла только одно (хотя я вроде бы и принадлежу к числу тех, кто процветает в капиталистическом обществе), что общество, эксплуатирующее людей, не может и не должно существовать. Трудно донести это до сознания людей. У меня много знакомых, либерально настроенных и выступающих в поддержку сенаторов, борющихся за мир. Они считают, что достаточно заменить плохих сенаторов хорошими — и все сразу встанет на свои места. А по-моему, даже если в Белый дом посадить только святых, ничего не изменится, потому что вся система насквозь прогнила. Люди должны об этом знать.

Вместе с доктором Споком и многими другими я собирала деньги в помощь американским солдатам — ведь им нужны адвокаты, юристы, специальная литература, объясняющая и защищающая их права. Была в форте Льюис, форте Карсон и на других военных базах.

По вине Никсона в университетских городках война. По вине Никсона и капиталистической системы убиты кентские студенты, негры в Джексоне.

(«Дейли уорлд», 20 июня 1970 года)

Впереди у нее — борьба

Короткая стрижка, сапоги, небрежно заправленная легкая блуза — внешним видом она ничем не отличается от студенток, которые вместе с ней участвуют в антивоенных демонстрациях, требуя прекратить агрессию в Камбодже и Лаосе, борются за соблюдение демократических свобод в стране. Джейн Фонда, актриса с мировым именем, обладательница «Оскара», была арестована и брошена в тюрьму, подверглась допросам и штрафу за «антиправительственную деятельность».

9 мая Джейн возглавила в Вашингтоне 85-тысячную толпу молодых демонстрантов, протестовавших у дверей Белого дома про-

тив интервенции в Камбодже. Солнце палило немилосердно — 33 градуса в тени. Какие-то «смельчаки» решили искупаться в фонтанах у памятника Линкольну. На первый взгляд все выглядело мирно и даже весело — кто-то бултыхался у подножия каменного постамента, кто-то распевал бесшабашные студенческие гимны, группки парней и девчонок сидели на плавящемся от жары асфальте в противогазах — в знак протеста против бактериологической войны. Но беспечность и бесшабашность были кажущимися — все эти парни и девушки, молодая Америка, ее будущее, представляли грозную силу. Это прекрасно сознавали власти и потому для расправы с ними бросили отряды вооруженных полицейских. Джейн арестовали.

2 июня Джейн Фонда выступает в Нью-Йорке на митинге, посвященном памяти жертв войны и расизма. «Они сажали меня в тюрьму несколько раз,— говорит она.— Но они не смогут пересажать всех нас, если мы встанем плечом к плечу рядом с теми, кто отказывается воевать во Вьетнаме и Камбодже».

«Красной весной Джейн Фонда» назвали журналисты антивоенную деятельность актрисы. Как это случилось? Почему Джейн взбунтовалась против американского общества, которое, казалось бы, дало ей все?

Может, ее «красная весна» началась в конце апреля, когда она вместе со 160 индейцами, бежавшими из крепости форт Лоутон, штат Вашингтон, потребовала облегчить нечеловеческие условия жизни коренных жителей Америки? Тогда демонстрацию разогнали, а Джейн как инициатора арестовали и впервые допросили в полицейском участке. А через несколько дней по американскому телевидению выступала семья Фонда — отец, известный киноактер Генри Фонда, брат Питер, избравший путь отца, и Джейн. К своему удивлению, телезрители услышали не рассказ своих любимцев об их творческих планах, а взволнованное обращение молодой актрисы к согражданам, ее призыв выступить в защиту прав индейцев.

А может быть, «красная весна» Джейн началась, когда она распространяла листовки на военной базе городка Киллем, штата Техас, призывающие новобранцев отказываться воевать?

Политическое сознание Джейн проснулось задолго до этих событий. В канун 1970 года она дала характерное интервью корреспонденту «Нью-Йорк таймс».

«Интересно, считали ли люди в 10 часов вечера накануне Нового года в 1959 году прожитое десятилетие таким же плодотворным, каким считаем мы шестидесятые годы, или нет? Вряд ли. Снотворное Эйзенхауэра уже перестало действовать на людей. Сейчас все гораздо взволнованней. Подумайте, все переменилось! Человек ступил на Луну! В 1959 году я только что кончила школу и в ушах у меня все еще звучали слова учительницы: «Идите на улицы и



Джейн Фонда

будьте активными». Нас ведь назвали «поколением робких». А теперь молодежь уговаривать не надо — она активна, заставляет прислушиваться к себе. И в людях стало больше жизни. Доктора, юристы, политические деятели — все включились в гражданскую жизнь. Разве что на Юге все попрежнему. Юг отстает на 50 лет. Помню, я как-то была в Луизиане на съемках фильма «Поторопи закат» и по ходу действия фильма поцеловала маленького негритянского мальчика на улице перед зданием суда. Так шериф потребовал, чтобы мы прекратили съемки и убирались из города. В гостинице, где мы остановились, был плавательный бассейн. Один из наших актеров-негров решил в нем искупаться. У кромки бассейна собрались толпы людей, они с ужасом глядели на воду, будто ждали, что она вот-вот почернеет. Я собираюсь в этом году поехать на Юг. Хочу, чтобы все люди наконец проснулись от своей спячки. Я скажу им: «Да проснитесь же! Мир большой, и в нем всем хватит места!»

Больше всего на свете Джейн Фонда презирает довольных и равнодушных. Она не может быть счастливой, когда рядом столько горя. Для нее каждый день — поиск, каждая встреча — узнавание, каждый поступок — шаг к цели.

«Вы знаете, я учусь у своей маленькой Ванессы. Раньше я не знала, куда себя деть. А теперь знаю. Изучаю фотографию, стенографию. Ведь в жизни есть столько разных дел. Весь день у моей дочки — непрекращающийся поиск. Сначала я следила за тем, как она слушает, узнает, размышляет, а потом подумала — почему она, а не я? Почему, становясь взрослыми, мы теряем способность видеть, ощущать запахи, чувствовать? Мне сейчас 32 года, если бы я знала все то, что я знала, когда была ровесницей Ванессы!»

С первых шагов Джейн привыкла все делать сама, независимость — ее главное правило. Она и Питер рано остались без матери, которая в 1950 году после тяжелой болезни покончила жизнь самоубийством. У отца к тому времени уже была другая семья. Дети воспитывались в интернатах. Джейн раньше, чем ее младший брат, справилась с одиночеством. А тот рос скрытным и замкнутым мальчиком, в 12 лет пытался покончить с собой. «Я не понимаю Питера, но очень его люблю,— говорит Джейн.— Для него обидеть что-нибудь живое, принести какой-нибудь вред равносильно обиде, причиненной человеку. Он даже по лугу не может гулять спокойно, без комплекса вины перед помятой травой». А когда Питер подрос и стал киноактером, его героем стал парень, которому вроде бы все нипочем, но с легко ранимым сердцем. Фильм «Ловкач» — Питер его сам снял и играет в нем главную роль — был замечен мировой кинокритикой.

Путь в искусство Джейн, как и ее отец, начала на театральных подмостках.

В 1955 году восемнадцатилетняя Фонда поступила в «Экторс Студио»; ее руководитель Ли Страсберг обучал своих питомцев мастерству актера по системе Станиславского. Она играла в «Электре» и «Антигоне». У Страсберга прошли школу Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Мерилин Монро, Джеймс Дин и другие известные актеры. И тут Джейн столкнулась с новой трудностью — узнала, как нелегко быть дочерью знаменитости.

«Люди всегда ждут от тебя гораздо большего, если твой отец имеет добрую славу. Когда я очутилась в Париже, я пробовала себя вести, как леди. Занималась балетом и живописью. Делала много разных вещей только ради того, чтобы не разочаровать отца. В «Экторс Студио» у Ли Страсберга я все время чувствовала, что я дочь Фонда и не могу ударить в грязь лицом. Помню, как Тайрон Гатри сказал мне: «Что ты еще из себя представляешь помимо того, что ты дочь Генри Фонда?» Вместо одного раза в месяц я хо-

дила на занятия два раза в неделю, расплачиваясь за то, что я Фонда, двойной ценой. Но если уж получала какую-либо роль, я знала, что я ее заслужила».

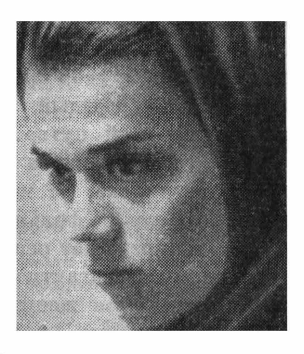
Первая самостоятельная роль — в бродвейском театре в спектакле «Жила-была девочка». В 1959 году Фонда приглашают в Голливуд. Но стремление сохранить независимость вскоре заставило ее покинуть Голливуд и уехать в Париж. В Париже — знакомство с французскими кинодеятелями, участие в фильмах французских режиссеров и, наконец, встреча с Роже Вадимом, определившая не только личную, но и на какое-то время и ее творческую судьбу. Попав в плен концепций Вадима, считающего кино средством раскрепощения зрителя от норм традиционной морали, иначе говоря, щедро показывающего в своих насквозь буржуазных фильмах адюльтер и секс, Джейн, казалось, забыла, с какими словами она покидала Голливуд. «Стать звездой — значит убить в себе актрису. Никогда не позволю, чтобы из меня сделали рекламную куклу»,— сказала она тогда.



Джейн Фонда в фильме А. Пенна «Погоня» (1966)

Тем не менее наступил период «мадам Вадим Племянниковой», как называла себя Джейн Фонда в то время. Ее имя не сходило со страниц иллюстрированных журналов, фигурировало в светских сплетнях о роскошных приемах на ее новой вилле в Малибу-Бич. Артистка понимала, что вопреки своим опасениям все-таки стала «рекламной куклой». Понимала, что живет неверно, что вызов обществу, брошенный длинноволосыми хиппи, составлявшими в тот период ее увлечение, не только бесплоден, но и чреват трагическими последствиями. Гибель Шерон Тейт — доказательство тому.

Как же могла не думать об этом младшая Фонда, дочь человека, каждым своим фильмом, каждой ролью боровшегося за честную и справедливую Америку. И перед Джейн все в более правдивом свете представала Америка расизма, неравенства и реальных, а не кинематографических ужасов. Корреспонденту «Пари-матч» Джейн Фонда рассказывает, как в те времена судьба столкнула ее с негритянкой-костюмершей, работавшей на одной из голливудских киностудий. «Она помогала мне одеваться. Я называла ее



Первая роль в театре (спектакль «Жила-была девочка», 1956)

«моя нянюшка». Она была смертельно изнурена. Когда я предложила ей ежемесячное пособие, она попросила меня, чтобы я помогла ей выбраться из «дыры» — так она называла свою лачугу в Гарлеме. Я была там. В зимние дни огромные крысы скребутся в окна, стараясь пробраться в комнату. Я дала ей денег, чтобы она могла поселиться в Манхэттене, но никто не хотел сдать ей комнату. Мы в руках невидимых врагов. Невозможно сломать барьер расизма».

Но первый барьер — барьер безразличия к ближнему — был преодолен уже давно, и потому «мадам Вадим Племянникова» постепенно отходит от мира кинобогемы и снова становится Фонда-младшей.

«Конечно, я горжусь своей фамилией и своим отцом — он всегда был чисто американским типом либерально настроенного, добропорядочного гражданина-демократа и играл таких

же президентов и сенаторов. А его дочь — даже и не знаю, что она из себя представляет! Но каждый из нас выбрал свой путь».

Фонда несправедлива к себе. Конечно же, ее имя связывают не с фильмами, где она предстает перед зрителем экстравагантной, соблазнительной женщиной, бесцеремонно нарушающей принятые нормы поведения. Фильмами вроде «Круга любви», снятого по сценарию Жана Ануйя, или «Конца игры» по роману Эмиля Золя, или «Барбареллы». Имя Джейн Фонда зритель связывает с серьезными, истинно художественными фильмами, появление которых было событием в киноискусстве. Это «Погоня» Артура Пенна, «Ложный круг» Эдварда Дмитрыка и, наконец, «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» Сидни Поллака. «Я играю Глорию — танцовщицу-марафон. Действие происходит в тридцатые годы*. Моя героиня участвует в состязаниях, которые иногда длятся около шестисот часов. Очень скоро участники выбиваются из сил, но остановиться нельзя, надо двигаться, все время двигаться. Одна танцовщица три часа проспала на плече у своего партнера, пока он продолжал танцевать, а потом они поменялись ролями. Их держит на ногах лишь одно — надежда заработать несколько долларов. Это безжалостное соревнование, устраиваемое Нищетой. Роль трудная и изнуряющая, но в образе моей героини — вызов обществу, которое переживало острейший экономический кризис...» За исполнение роли Глории Джейн Фонда была в 1969 году удостоена «Оскара».

«Красная весна» Джейн Фонда наступила для нее не сразу; как свое собственное горе, она переживала голод и нищету Гарлема, бесправие индейцев, мучительный стыд за свою страну, которая расстреливает не только вьетнамских детей, но и мирных демонстрантов в американских университетских городках. По словам еженедельника «Юнайтед стейтс ньюс энд Уорлд рипорт», «за 1969/70 учебный год около тысячи демонстраций состоялось в 200 университетских городках, в 450 школах учащиеся покинули классные комнаты и отказались продолжать занятия в знак протеста против решения правительства послать войска в Камбоджу. 37 штатов страны превратились в поля сражений за прекращение войны во Вьетнаме, агрессии в Камбодже и Лаосе». Гибель студентов из Кента, расстрелы в Огасте и Джексоне, солдаты в противогазах, в пуленепроницаемых шлемах, гранаты со слезоточивыми газами и похоронные процессии — все это пережила Фонда со своими собратьями по борьбе. Стены, изрешеченные пулями, кровь, сирены полицейских машин, траурная детская демонстрация в городе Джексон, которую разогнали здоровенные, рукастые полицаи,— не голливудский боевик, а подлинная беспощадность американского сегодня.

Но Джейн Фонда верит, что в американцах проснется гражданская совесть; образ молодого Линкольна, созданный Генри Фонда, вновь станет для них примером, и они найдут в себе силы смыть позор Америки. Впереди у актрисы — борьба. Хочется верить, что она окажется в состоянии справиться с ожидающими ее испытаниями.

А. НИКОЛАЕВСКАЯ

---

* Фильм «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» поставлен по роману Горация Маккоя (опубликован в журнале «Знамя», 1969, № 11).

Отовсюду

Бразилия

Комитет «Европа — Латинская Америка» выпустил документальный фильм «Бразилия — пытки» для показа в странах Западной Европы. Не претендуя на художественные открытия, эта суровая лента обличает методы насилия и подавления, применяемые в Бразилии полицией и военщиной. После короткого вступления, в котором рассказывается о политическом положении в стране, где режим военной диктатуры уничтожил всякую видимость каких-либо парламентских свобод, в фильме показываются экономические и социальные контрасты бразильской действительности, а затем — различные виды самых страшных физических и психических пыток, распространенных в бразильских тюрьмах для политических заключенных. Значительное место отведено показаниям самих жертв этих пыток.

Западный Берлин

На два дня раньше предусмотренного срока и без присуждения премий и дипломов неожиданно закрылся проходивший здесь XX международный фестиваль. Внимание прессы привлечено к обстоятельствам, повлекшим за собой скандальное окончание кинофестиваля. Нормальное течение западноберлинского кинофестиваля и работу его международного жюри сорвали попытки грубого политического давления со стороны связанных с американскими промышленными кругами правых элементов и их пособников среди организаторов фестиваля и состава жюри. Полемика первоначально возникла вокруг фильма молодого западногерманского режиссера Михаэля Ферхефена «О'кэй», в котором наряду с другими фактами рассказана история изнасилования и убийства вьетнамской девушки четырьмя американскими солдатами. В фильме также разоблачается и решительно осуждается финансовая поддержка, оказываемая некоторыми крупными западногерманскими промышленниками неонацистским отрядам, располагающим в Баварии многочисленными «учебными лагерями», где они обучаются методам террора.

Председатель жюри американец Джордж Стивенс не одобрил картину и направил директору фестиваля письмо с требованием исключить ее из числа конкурсных как «противоречащую одной из целей фестиваля — развитию дружбы между народами». В то же время фильм, представленный Испанией и единодушно отклоненный отборочной комиссией, был под давлением франкистских властей принят для конкурсного показа. Руководители фестиваля и часть членов жюри подчинились этому диктату. Однако многие члены жюри, и в их числе югославский режиссер Душан Макавеев (Стивенс официально отметил его «нескромность»), решительно запротестовали против этого незаконного решения. Авторы многих приглашенных на фестиваль фильмов заявили, что они не покажут своих картин, если «О'кэй» будет снят с конкурса. Тогда директор фестиваля Альфред Бауэр и его заместитель распустили жюри и объявили о своей отставке, но президент фестиваля Вернер Штейн (асессор западноберлинского сената по делам искусств) утвердил Стивенса и его сторонников в качестве членов жюри. В спор вмешалась демократическая общественность. Кинематографисты и студенты Свободного университета Западного Берлина явились на заседание жюри и потребовали немедленной отставки жюри и директора фестиваля Бауэра. Резолюция, содержащая это требование, была потом одобрена подавляющим большинством голосов на собрании, в котором фактически участвовали все присутствовавшие в Западном Берлине кинематографисты и кинокритики. Лишь после этого сенатор Штейн объявил о закрытии фестиваля, а жюри — о самороспуске «в виду перегрузки фильмами с тематикой, не отвечающей задачам фестиваля, из-за чего жюри недостает времени, чтобы в срок и добросовестно оценить представленные ленты».

Еще одно собрание, устроенное вслед за этими заявлениями, истинной причиной провала фестиваля признало «неспособность жюри, его некомпетентность, неуважение к регламенту по политическим мотивам». Этот крах — еще одно свидетельство затруднений западных фестивалей, подвергающихся идеологическому и финансовому давлению.

Италия

Большой резонанс вызвал фильм режиссера Альберто Каваллоне «От нашего корреспондента в Копенгагене», посвященный американской аг-

рессии во Вьетнаме. По мнению прессы, этим фильмом итальянские кинематографисты внесли свой вклад в общую критику вьетнамской войны. Название фильма указывает на подлинность зафиксированных камерой событий. Здесь подлинно все: герои — два американских солдата, один из которых заболевает шизофренией; ситуация, в которую они попали; сознательно творимые ими преступления во Вьетнаме и в Лаосе; их дезертирство и осмотр у психиатра.

Основной упор, по свидетельству режиссера, делался на нацистские по своей сути действия американской военщины в странах Азии. Два американских студента, надев военную форму, рассчитывали лишь с наименьшими затратами заработать побольше денег. Однако «легкий труд» превратил их в чудовищ, лишил человеческого облика.

После каждого боя, свидетельствует Каваллоне, они погружаются в наркотическое забытье, чтобы хотя на время уйти от всего, что их окружало, — от напалма, пыток, убийств.

Критика считает недостатками этой впечатляющей ленты слишком сильный упор на психодраматические элементы, а также литературность диалогов. Однако эти и другие недостатки вполне искупаются важностью темы, долгое время бывшей под запретом в итальянском кинематографе.

●

Группа молодых кинорежиссеров во главе с Ренцино Росселлини (сыном Роберто Росселлини) образовала производственное кинообъединение «Сан-Диего чинематографика», целиком построенное на кооперативных началах. Цель объединения — дать возможность молодым режиссерам снимать недорогостоящие фильмы. «Сан-Диего чинематографика» собирается снять к концу 1970 года 12 картин, в числе которых «Полисмен» дебютанта Серджо Росси. В фильме рассказывается о том, как готовятся молодые полицейские. Снимаются в нем Бернардо Солитари, Лу Кастель и Паола Питагора.

Другой фильм объединения, съемки которого уже начались, — «Равноденствие» режиссера Маурицио Понци, известного по картинам «Стефано-младший» и «Фантазеры». Сценарий «Равноденствия» написал Сальваторе Сампьери по рассказу Анны Банти. Участвуют в фильме актеры Клодин Оже, Габриэле Ферцетти, Паола Питагора, Карла Гравина. По словам постановщика, «Равноденствие» представляет собой фантастический рассказ о человеке, вдруг узнавшем, что он бессмертен.

Близятся к концу съемки фильма Франческо Мазелли «Рождение, жизнь и смерть одного революционера». Глава объединения Ренцино Росселлини характеризует его как «историко-политический фильм о вожде студенческого движения протеста, охватывающий период с 1967 года по сегодняшний день».

●

Режиссер Луиджи Филиппо Д'Амико начинает съемки фильма «Президент», где в роли президента футбольного общества снимается Альберто Сорди. Сценарий на основе рассказов бывшего нападающего футбольных команд «Торино», «Венеция» и «Рома» написан самим Альберто Сорди и Серджо Амидеи. Сорди предстоит создать образ человека, фанатично влюбленного в футбол, отдавшего все свое состояние футбольному обществу. Он становится президентом этого общества и начинает им руководить на свой лад. Потеряв вскоре состояние, он публикует объявление о найме игрока, который спасет команду. Фильм заканчивается эпизодом, в котором команда во главе с новым игроком отправляется на стадион испробовать последний шанс.

●

Пьер Паоло Пазолини снял документальный фильм о недавней забастовке римских уборщиков улиц (тяжелым условиям жизни этой самой нищей и бесправной категории трудящихся итальянской столицы некогда была посвящена одна из лучших документальных лент Микеланджело Антониони «Городская чистота»). Название картины Пазолини — «Заметки для романа о нечистотах» — может трактоваться и расширительно, как заметки о грязи, мерзости современного буржуазного общества. Герой фильма — мусорщик. Режиссер прослеживает весь рабочий день этого неустанного уборщика римских улиц, жизнь его семьи.

В интервью римской газете «Паэзе сера» режиссер рассказал о своем желании сделать другой фильм, который шел бы много часов, быть может, двенадцать, и включал бы его кинозаметки для романа, или, вернее, поэмы о «третьем мире». Три эпизода уже отсняты в Африке и в Латинской Америке, четвертый существует в проекте — он будет посвящен жизни арабов-эмигрантов в Париже.

На вопрос, какой сюжетный художественный фильм он собирается ставить в ближайшее время, Пазолини ответил, что хочет экранизировать «Декамерон». Этот замысел Пазолини вынашивает давно. Фильм будет называться «Боккаччо» и будет состоять из 14 новелл. Пазолини сказал, что намерен поставить фильм в веселом, чувственном, реалистическом ключе. Действие будет перенесено на юг Италии — в Неаполь и его окрестности, в небольшие южные города. За исключением нескольких неаполитанских актеров в нем будут заняты только непрофессионалы. Музыкальное сопровождение, как обычно, подберет сам Пазолини: он использует много народных песен, старинных и современных. Основную трудность видит в выборе главных исполнителей. Съемки фильма начнутся в нынешнем году.

●

Режиссер Паоло Кавара, постановщик показанного на V Московском кинофестивале фильма «Дикий глаз» поставил фильм «Пленение». Однако картина разочаровала зрителей и критику. Поставив значительную проблему, Кавара толкует ее в свойственном ему то слащавом, то «жестоком» духе. По сюжету фильм близок повести Бориса Лавренева «Сорок первый». Действие происходит где-то в Восточной Европе в 1943 году. «Пленение» — это история столкновения и возникшей затем любви между русской девушкой-партизанкой и немецким солдатом. По отзывам критики, единственное, что заслуживает доброго слова в этом посредственном и подражательном фильме, отмеченном полным незнанием русской жизни и непониманием сущности борьбы, которую советский народ вел против захватчиков,— это игра молодой актрисы Николетты Макиавелли, создавшей запоминающийся образ.

●

В 1965 году огромный успех у зрителя имела комедия Марио Моничелли «Войско Бранкалеоне» — костюмный фильм с условно-историческим сюжетом. Ныне, пять лет спустя, решено повторить этот фильм о приключениях итальянских крестоносцев.

Главную роль в новой картине будет исполнять Витторио Гассман.

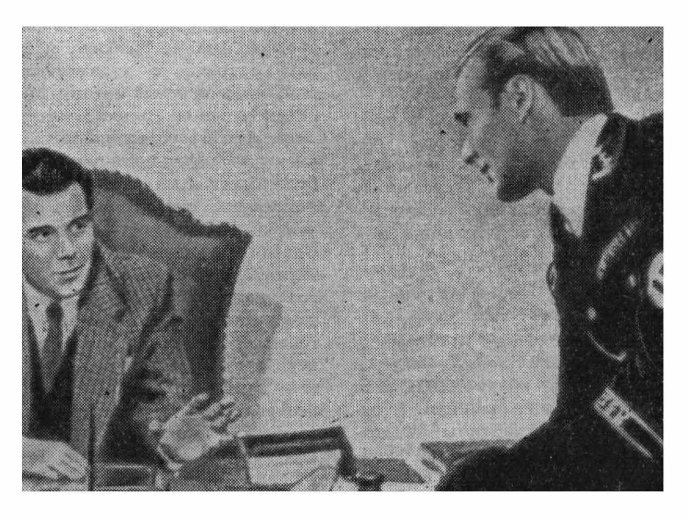
●

В своей работе над фильмом «Смерть в Венеции» по рассказу Томаса Манна Лукино Висконти натолкнулся на непредвиденные трудности. Режиссер получил уведомление, что на него подала в суд мюнхенская фирма «Таурус-фильм», претендующая на исключительное право экранизации этого произведения. Судебные власти пока что распорядились о конфискации отснятого материала. Висконти предстоит неприятная судебная тяжба. Между тем, он хотел бы скорее закончить съемки «Смерти в Венеции» и приступить к осуществлению другого своего замысла — экранизации романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Перенести на экран Висконти собирается, конечно, не весь прустовский цикл — это было бы просто невозможно сделать в одном, даже очень длинном фильме, а лишь некоторые эпизоды и мотивы этого произведения. Исполнять главные роли будут Лоренс Оливье (барон де Шарлюс), Брижитт Бардо (Одетта) и Анни Жирардо (мадам Вердюрен).

●

В итальянском журнале «Чинема нуово» опубликована статья Гуидо Аристарко, посвященная предыдущему фильму Лукино Висконти, вызвавшему весьма противоречивые отклики. «Боги, рок и история» — назвал автор свою рецензию на фильм «Гибель богов», в самом названии перечислив основные темы картины, как он ее понимает. «Нет никакого сомнения в том,— пишет Аристарко,— что основной культурный источник «Гибели богов» Висконти исходит от Вагнера». Хотя есть в фильме и иные аналогии, «ведущие к иным, но столь же дорогим для Висконти контекстам: к Томасу Манну в первую очередь и к Достоевскому». Для критика последняя картина Висконти означает приход к шопенгауэровскому «мистическому пессимизму».

«После трилогии «Земля дрожит», «Самая красивая», «Рокко» нам предлагается эпопея декаданса, которая, начавшись с «Чувства», приходит к «Гибели богов», пройдя через «Леопард» и «Сандру» («Туманные звезды Большой Медведицы»)». И как следствие этого творческого движения режиссера, Аристарко отмечает, что в «Гибели богов» Висконти в гораздо меньшей степени интересуется нацизмом как явлением историческим, понимая его скорее как явление «сатанинское», как болезнь». Эсэсовец Ашенбах, дух Зла, Сатана во плоти, перед которым один за другим капитулируют члены семьи стального короля фон Эссенбека, по мнению Аристарко, «из породы



Дирк Богард (Фридрих) и Хельмут Грим (Ашенбах) в фильме «Гибель богов»

«deus ex machina»: он появляется на экране только для того, чтобы дать продолжение драматическому действию, вмешиваясь каждый раз, когда следует разрешить трудности запутанной ситуации. Мастер распутывать и запутывать квазиисторические интриги, он руководит историей, судьбой и роком». При этом персонаж, идейно противостоящий ему, — Герберт — объяснен слабее и «не оказывает решающего влияния на ход событий, ограничивая и обмельчая диалектику, которая давала столь точное измерение «Чувству». Этот одиночка никак не связан с тем, что происходило за пределами семьи в тогдашней Германии. Поэтому фильм тяготеет к тому, чтобы чуть ли не стать простым описанием бурного столкновения между СА и СС».

Главный вывод итальянского критика заключается в том, что «Висконти хочет остаться поэтом и в то же время быть критиком декаданса, но поэт подавляет в нем критика: декаданс увиден как выразительная и прекрасная болезнь... Искусство (рафинированное и утонченно-декадентское) достигает в «Гибели богов» высочайших вершин: в первой части фильма и особенно в несравненном финале, в свадьбе двух «живых трупов» — только что разбогатевшего Фридриха и сошедшей с ума Софии Эссенбек».

Как «Смерть в Венеции» Томаса Манна, которую Висконти хочет экранизировать, «Гибель богов» предлагает нам «ассимиляцию искусства с болезнью: ассимиляцию двух равных форм декаданса».

Польша

Режиссер Ежи Кавалерович снимает свой новый фильм в Италии, на вилле XVIII века во Фраскати, близ Рима. В основе его новой картины «Маддалена» — психологический конфликт, пережитый молодой женщиной. Эту роль исполняет итальянская актриса Лиза Гастони.

●

Чрезвычайно ценной и в какой-то степени уникальной представляется инициатива журнала «Кино» регулярно проводить обсуждения новых фильмов отечественного производства со зрителями. Такие обсуждения в настоящее время не редкость — они часто устраиваются в кинотеатрах. Для этой же цели в Польше организована широкая сеть так называемых дискуссионных киноклубов. Но новизна мероприятия, организованного редакцией журнала, заключается в том, что обсуждение проводится среди той категории зрителей, о которой повествует тот или иной фильм. Одной из последних по времени была дискуссия по поводу картины режиссера-дебютанта Анджея Пиотровского «Дорожные знаки», рассказывающей о буднях небольшой автобазы. Дискуссия была организована среди работников автотранспортных предприятий города Плоцка — польской «столицы нефтехимии».

Преимущество таких обсуждений в том, что о точности и глубине изображения определенного участка реальности судят сами участники этой реальности, люди, компетентные в области затронутых в каждом конкретном фильме проблем, и судят не только с художественной, но и с точки зрения профессиональной этики. Фильм Пиотровского транспортники оценили положительно: наиболее благожелательный из выступавших сказал, что в нем «90 процентов — правда». Однако большинство выступавших подметили в картине погрешности и неточности в передаче шоферского быта. Но главная ценность дискуссии не в этом, а в выявившихся в ней взглядах и в понимании центрального нравственного конфликта картины. В конечном счете выступления всех участников дискуссии сводились к нескольким вопросам — убедительно ли нравственное перерождение главного героя? Не свершилось ли оно скоропалительно? В достаточной ли степени подчеркнуто влияние коллектива? По всем этим вопросам мнения разделились и были крайне разнообразными, но чрезвычайно часто высказывался упрек авторам, что коллектив не сыграл какой-либо заметной роли в перерождении героя, оно свершилось «за сценой», до начала действия. Тем не менее выступавшие признали картину общественно полезным произведением.

Румыния

На студии «Анима-фильм» режиссер Ион Попеску-Гопо закончил картину «Поцелуй меня скорей». В отличие от большинства сегодняшних мультфильмов, лента Попеску-Гопо черно-белая. Она сделана в присущей этому талантливому художнику острой гротесковой манере. Рецензенты отмечают изящество режиссерского решения картины, ее точную и глубокую образность.

США

Более пятидесяти юношей и девушек, чтобы иметь возможность сняться в новом научно-фантастическом фильме «Thx 1138», решились остричься наголо. Они изображают жителей подземного, сверхцивилизованного мира. Режиссер картины 25-летний Джордж Лукас недавно получил премию Национального студенческого кинофестиваля и является самым молодым режиссером фирмы «Уорнер Бразерс». Большинство сцен фильма «Thx 1138» снималось в окрестностях Сан-Франциско. В главных ролях — Роберт Дюволл и Дональд Плезенс.

●

Джордж Кьюкор ставит фильм, посвященный пионерам кинематографии. В центре будущей картины — фигура выдающегося американского режиссера Дэвида Уарка Гриффита и деятельность его современников,

●

Режиссер Джон Старджес закончил новую картину «Мужчины» — о жизни автомобильных гонщиков. Одну из главных ролей здесь, как и во многих других фильмах Старджеса, играет Стив Маккуин, уже не раз демонстрировавший в фильмах свое спортивное мастерство.

Уругвай

Уругвайский художник и кинорежиссер Карлос Паэс Виларо сделал совместно с французским режиссером Жераром Леви-Клерком фильм «Биение». Чтобы снять эту картину, Карлос Паэс Виларо совершил кругосветное путешествие на шхуне.

Фильм демонстрировался на последнем кинофестивале в Канне и был хорошо встречен и публикой и жюри.

Франция

Последней работой французского режиссера Клода Соте была картина «Дела житейские» с участием Мишеля Пикколи и Роми Шнайдер. Она пользовалась большим успехом у французского зрителя и принесла автору звание лауреата премии Луи Деллюка за 1970 год. Только в Париже ее посмотрело более 300 тысяч зрителей. Это фильм о немолодом человеке, который попал в автомобильную катастрофу и вспоминает перед смертью некоторые моменты своей жизни. По мнению критики, Клод Соте, один из лучших современных режиссеров, мало известен широкой публике из-за того, что не снимает коммерческих картин. Сейчас режиссер готовится к съемкам своей первой кинокомедии «Розали».

●

В возрасте 89 лет умер известный французский писатель Пьер Мак-Орлан, член Академии Гонкуров с 1950 года. Творчество Мак-Орлана (настоящая его фамилия Дюмарше) было тесно связано с кинематографом. Он сам писал сценарии, многие его романы экранизированы. Писатель сотрудничал с такими режиссерами, как Марсель Л'Эрбье, Марсель Карне, Жюльен Дювивье, Клод Отан-Лара, Кристиан-Жак. По его книгам поставлены вошедшие в историю мирового кино фильмы «Набережная туманов» и «Ночная Маргарита». Мак-Орлан всегда придавал кино большое значение, считал киноискусство «единственным средством выражения нашей эпохи».

●

После успеха последней своей картины «Ателье моделей» с Анук Эме в главной роли режиссер Жак Деми экранизирует сказку Перро «Ослиная шкура». Свой выбор он объясняет тем, что современный мир очень скучен и надоел ему, а, кроме того, эта сказка, возвращающая нас к счастливым дням детства, не так проста, как кажется. В фильме снимаются известнейшие французские актеры, что уже само по себе привлекает к нему внимание,— Катрин Денев, Жан Марэ, Дельфин Сейриг, Жак Перрен. Музыку к фильму пишет композитор Мишель Легран.

●

Режиссер Клод Шаброль приступает к съемкам фильма «Необычная декада». Это история богатого владельца замка (его играет Орсон Уэллс), для которого основным жизненным принципом является доброе отношение к людям. Он женится на бедной девушке (Катрин Денев), но та потом влюбляется в приемного сына своего мужа.

●

Ив Аллегре, несколько лет находившийся «не у дел», снова вернулся к работе в кино: под его руководством осуществляется постановка картины «Набег», посвященной студенческому движению протеста. Роли университетского профессора и его жены, главных героев картины, исполняют Мишель Пикколи и Лиза Гастони.

Чехословакия

Карел Земан, верный своей давней любви к Жюлю Верну, экранизирует на киностудии «Баррандов» одно из самых романтических произведений знаменитого фантаста — роман «Гектор Сервадак». На пресс-конференции Земан объяснил главные причины своего неизменного пристрастия к жюльверновским сюжетам: они вдохновляют его духом захватывающих приключений, стремлением к достижению далекой и гуманной цели. По словам Земана, в романах Жюля Верна проведена четкая и незыблемая граница между Добром и Злом. В них фигурируют люди сердечные и благородные, а противники их обязательно бесчестны. Именно такими категориями оперирует юный зритель, на которого прежде всего ориентируется режиссер в своих постановках.

Главные роли в новом фильме «Судно Гектора Сервадака» исполняют Эмиль Горват и Магда Вашариова.

●

Режиссер Иржи Ганибал, автор картин «Жизнь без гитары», «Школа грешников» и других, изменил обычной для себя молодежной тематике: его последний фильм «Звезда» посвящен жизни старой актрисы. Ганибал следующим образом объясняет идею постановки: «Моя картина — о невозможности примирения с судьбой. Ведь сама по себе старость — вещь жестокая. Старость — это финал, закат человеческой жизни. Между тем мне хочется создать картину, отвергающую всякие мысли о поражении, бессилии человека. Героиня, когда мы с ней встречаемся, находится в преклонном возрасте, ей больше шестидесяти лет. Однако она не желает мириться с этим фактом, не желает спокойно уходить в тень

жизни, не хочет быть пассивной наблюдательницей событий, а рвется в них участвовать. Для нее важно не то, чего она в жизни добилась, а стремление не сдаваться, жажда жить, действовать. Мы не случайно выбрали для героини профессию актрисы. Люди этого круга мне близки. Через их судьбы легче выразить замысел».



В главной роли в фильме «Звезда» снялась актриса Иржина Штепничкова.

●

Фильм «Метаморфей» — двадцать первая режиссерская работа известного сценариста и мультипликатора Иржи Брдечки. В основу пластического решения картины легли настенные росписи Помпей. Они давно занимали творческую фантазию кинематографиста, однако ему долго не удавалось решить задачу их адекватного использования в фильме. Решение, позволяющее объединить фрески в некое сюжетное целое, оказалось еще более древним, чем сами фрески. Им стал миф об Орфее. Сами фрески продиктовали выбор именно этого мифа, ибо их потрескавшаяся, потускневшая фактура идеально передает атмосферу нисхождения певца в загробное царство. Они оказались более соответствующими духу мифа и более экспрессивными, чем каноническое изображение Орфея с позднеримского барельефа, хранящегося в Музео Национале в Неаполе.

Избранная пластика ставила перед художником-постановщиком чрезвычайно суровые требования: ему необходимо было отказаться от собственной манеры, изобразительного фантазирования, чтобы точно и скрупулезно воспроизвести всемирно известные росписи. Для выполнения этой задачи Брдечке посчастливилось найти талантливого сотрудника — молодого художника Владимира Кладиву, ранее занимавшегося прикладной графикой.

Кроме фресок в картине есть еще один графический компонент — стихи «Метаморфоз» Овидия, соединяющие эпизоды. Они выполнены шрифтами, стилизованными под римские. Рецензент журнала «Фильм а доба» очень высоко оценивает новое произведение Брдечки: «Метаморфей» трактует известный мифологический сюжет, бесчисленное количество раз разрабатывавшийся в мировой литературе, музыке, живописи, театре и кино. И трактует неожиданно, новаторски. Кроме основной идеи о вечности и бессмертии пения Орфея как символа любви, Брдечка выразил в картине свое преклонение перед неумирающей красотой античного — и не только античного — искусства».

Япония

Масаки Кобаяси закончил съемки фильма «Давай загубим свои жизни» по повести Сюгоро Ямамото «Уютный кабачок в Хукагаве». Действие происходит во времена феодализма. В уютном кабачке в Хукагаве не бывают «приличные» люди и обыватели. Здесь собираются те, кого называют бандитами. У каждого из них своя судьба, своя трагедия, свое темное прошлое. Все они потерпели крушение в жизни и сейчас готовы на все. К ним попадает молодой человек, который ищет любимую девушку, проданную в публичный дом. Потрясенные силой его чувства, бандиты решают помочь ему, заработав торговлей контрабандными товарами деньги и выкупив девушку. Однако все они гибнут во время стычки с охраной, состоящей на службе у местного феодала.



Режиссер Сацуо Ямамото завершил работу над первой серией фильма «Война и человек». Это экранизация романа Дзюмпэя Гомикавы. Другой роман этого писателя «Условия человеческого существования» был с успехом экранизирован режиссером Масаки Кобаяси. Как и фильм Кобаяси, «Война и человек» будет многосерийным.



Режиссер Нагиса Осима приступил к съемкам фильма о студенческом движении. Фильм «Токийская война» восстановит эпизоды прошлогодних политических выступлений молодежи.

Рассказы кинематографистов

Евг. Габрилович

Третья четверть

Глава первая

1.

Дня через три после начала войны мне позвонили из газеты «Красная звезда» и предложили явиться, имея при себе военный билет и прочие должные документы. Я явился.

И сидел в приемной, ожидая, чтобы меня позвали к редактору. И слушал, как две секретарши щебетали о чем-то штатском — одна из них была в новой военной чистой, пригнанной форме, скрипевшей кожаными ремнями. Прошел без малого час. Та, что скрипела ремнями, ушла обедать и, скрипя, вернулась назад. А я все ждал. Наконец заворчал звонок, это приглашали меня.

В редакторском кабинете был стол, были кресла, портьеры и занавески, но все ощущалось так, словно вокруг пустота. Редактор стоял за высокой конторкой и правил газетные полосы. Он был невысокого роста, худой, энергичный, со скорым шагом, стремительным взором и — как я вскоре узнал — мгновенными резолюциями. Я ждал в углу, молчал и не двигался, как того требовал этикет. Наконец редактор поставил на полосе свою подпись, стремительно позвонил секретарше и повернулся ко мне. Он сказал, что приказом ПУР я мобилизован и причислен к редакции в звании интенданта второго ранга. Он предписал мне спуститься на нижний этаж для обмундирования. Это было его первым распоряжением, я не мог тогда даже предположить, сколько приказов и указаний назначено мне судьбой впоследствии получить от него.

Я спустился, заимел галифе, гимнастерку, портупею, планшет, брезентовые сапоги, а потом отправился в Наркомат, где во дворе, в пристройке, мне вручили под расписку наган. Так на целых семь лет я стал военным.

По штату я числился спецкором. Я выезжал на фронт, приезжал, опять уезжал.

Обычно это бывает так.

Поздно вечером мне звонят из редакции и говорят, чтобы утром я был готов к отъезду. Утром я собираю пожитки в зеленый наплечный мешок, именуемый «сидором», и отправляюсь на аэродром. Там уже ждет нас — я еду с фоторепортером — летчик редакционного самолета.

Вылетаем мы часов в девять, когда утолчется туман.

За долгое время войны я побывал на многих аэродромах. Я знал, где хороша и где плоха ночевка, знал многих дежурных по аэродрому, и мы встречались друзьями: ведь осенью и зимой приходилось порой просиживать по нескольку дней, ожидая летной погоды. Бывает, что ждешь неделю.

Потом мы ехали на попутных машинах на фронт. И там — на фронте, да и по до-

---

Продолжение. Начало см. «Искусство кино» № 1, 2 за 1969 год, № 2 за 1970 год.

роге на фронт встречается всякое. Сюжеты войны быстротечны, их экспозиция мало связана с ходом развития действия, а концовки почти никогда не увидишь — мелькнет и исчезнет. Мелькнет человек, мелькнет слово — и нет их.

Годы войны совпали с моей возрастной и, полагаю, духовной зрелостью. Я увидел в те годы столько, сколько не видел за всю мою прошлую жизнь; передумал о том, о чем даже раньше не думал думать; и переговорил с людьми ближе, плотней, откровенней, чем до и после войны.

По роду моей работы я был свидетелем самых больших сражений минувшей войны. Я ночевал с бойцами и маршалами; летал на штурмовике, ходил на подводной лодке; бродил по Берлину и Токио; видел останки Геббельса, его жены и детей и видел труп Гитлера на деревянном помосте в пустой длинной комнате в озарении свечей — правда, не настоящий (как выяснилось потом), но все же тот труп, который все принимали за настоящий.

Я видел расстрел дезертиров, пленение фельдмаршала Паулюса, а также (и может быть, это самое памятное из всего, что я видел) глаза солдат за пять минут до атаки.

Судьба сводила меня с разведчиками, танкистами, летчиками, чекистами, артиллеристами, командирами батальонов и командующими фронтами. И привела даже как-то раз в Ставку — правда, на краткий срок и только в комнату для курьеров.

Я слышал столько бомбежек и канонад, что долгое время никак не мог заснуть в тишине; и видел столько пожаров, что свет и треск их застыли в моей голове, и я не мог уйти от них и тогда, когда уже давно погасли пожары; и столько руин, что уже не упомню — где и когда; и руки Геринга, Кейтеля, Риббентропа и Кальтенбруннера в момент, когда им читался приговор.

К слову сказать, случай связал меня с человеком, который присутствовал на их казни: то был молодой, развеселый американский солдат, и он почти ничего не мог рассказать, кроме того, что ему смертельно хотелось вздремнуть в тот знаменитый час и что казнимым накинули петли на шеи, нажали на кнопку, и тогда под ногами у них расступилась платформа и разверзлась тьма; и что фон Риббентроп ревел от ужаса во всю глотку, а остальные молчали и молча ушли в иной мир. Впрочем, возможно, что все это ложь — хотя зачем солдату понадобилось вводить меня в заблуждение?

Я видел концлагери, когда в них еще стоял густой запах пота; и гетто с еще не выметенными костями; и склады отрезанных кос, колец, башмаков и золотых челюстей; и личный стол Гитлера, его картины, мундир, фуражку; и его личную ванну и унитаз.

И видел с палубы, при ласковом всплеске волн, в Токийском заливе, последний час второй мировой войны, когда под речи и марши было подписано ее завершение.

Да, в общем и целом, я видел то, что уже не увидишь! И мог бы многое написать о войне.

В первые годы после войны я не раз садился за стол, чтобы сделать сценарий большой военной картины. Но не получалось... С тех пор появилось много отличных книг и картин о войне. И я перестал тревожить себя надеждой, что напишу когда-нибудь о том времени.

Однако теперь, приблизившись в этих заметках к тому времени, я снова стою перед вопросом: почему же я, который столько писал о войне во время войны, сейчас не пишу о ней?

Почему? Может быть, потому, что война — это весь человек, увиденный по-иному. И вся страна, развернутая не так, как всегда. И чтобы увидеть э т о, понять, развернуть, писателю мало сейчас первого, пусть самого острого, свежего глаза. Тут нужен третий, может быть, пятый глаз.

Война — это слишком громадно, слишком отчаянно, чтобы каждый, кто ее видел, мог бы с е й ч а с о ней рассказать. Лучше не надо — сказал я себе. Силы твои незначительны, так будет честней.

И я решил вообще не писать о войне в этой книге воспоминаний, хотя — скажу еще раз — именно эти годы значили для

меня больше, чем вся моя остальная жизнь. И все, чем я потом жил, о чем думал, все, что вело меня, охраняло, давало душу и силы,— это от тех лет. И хотя я не писал о войне, все, что я написал потом для кино,— это от тех лет.

Нет, не буду здесь писать о войне! Расскажу только об одном человеке, он сидит во мне, мытарит, гвоздит. Я знаю, что напишу о нем бегло, невнятно и путано и, главное, только то, что доступно первому глазу. Но не могу не писать!

И еще подложу вперемежку кое-что из моей походной тетради. Я записывал в ней сюжеты сценариев, фрагменты отдельных сцен, возможные эпизоды для фильмов, штрихи, разговоры. Записывал почти каждый день, но — странно! — тут почти нет описаний сражений, эпизодов войны, а чаще всего мир да мир, и мирные люди, и мирные страсти, и мирная радость, и мирное горе.

И все-таки это именно то, что я записал в тетради войны.

2. Кройков

Фронт подходил к Москве, наша редакция помещалась в доме редакции «Правды», на верхнем этаже. Этаж был пустой и длинный, мы скучились в нескольких комнатах, где стояли столы и кровати, хотя каждый из нас имел неоспоренную возможность индивидуально располагать двумя кабинетами и даже тремя. Встревоженность одиночества, расплывчатость обстоятельств, смутность завтрашнего сопрягало нас, врезало друг в друга, роднило, как казалось тогда, на всю жизнь.

Семьи разъехались, было странное чувство обрубленности всего, что еще недавно являлось сферой дум, беспокойств, забот. Распалась связь, казавшаяся неразделимой, прошлое смялось, будущее было неясно. И состояние необремененности, какой-то необъяснимой вольности, какого-то внутреннего позыва поднять в душе то, что уже давно и забыто лежало в ней и даже уже не мыслило показаться, наводняло нас.

Тут же, в «Правде», жил тогда и писатель Василий Гроссман. В те годы я знал его близко. Иногда мы с ним ходили в Клуб литераторов, где порой директор отпускал кое-что из съестного фронтовикам. А вечерами нередко отправлялись к знакомым по глухой и пустой Москве, где только на часть секунды мигали на стойках, как маяки, сигналы регулировщиков. То была поздняя осень, и привычно лил дождь, и стояла невозможная темнота, так что легко было заблудиться даже на улице Горького или на Арбате. Мы подходили к знакомому дому, поднимались по лестнице, долго звонили, но двери безмолвствовали, и мы понимали, что наши знакомые укатили. И, шаря руками, мы отправлялись вниз и брели назад. Гроссман шел медленно, спотыкался, ронял очки, и опять шел, и опять спотыкался. Он обычно молчал на этих странных, пустых прогулках. Но когда начинал говорить, то говорил вдруг о людях, войне, судьбе, дожде, темноте нечто столь точное, несходное с общим, внезапное, быстрое, что я в изумлении слушал его. И спрашивал себя — откуда у этого человека, казалось, такого ясного и понятного мне, эта сила? Откуда — с его усмешкой, нежностью, с его детством в уездном, плохеньком городке?

Но о Гроссмане я еще когда-нибудь расскажу, только бы хватило силы и времени.

Однажды наш легконогий редактор вызвал меня и приказал нынче ночью отправиться на Казанский вокзал, куда на товарную станцию прибудет дивизия из Сибири. Он предписал мне представиться командиру, избрать по его указанию роту и отправиться с ней на фронт. Быть с ней в окопах. И потом написать о том, как люди обживаются на войне, как из необстрелянных они превращаются в обстрелянных, стойких.

Ночью я пошел на вокзал, встретил дивизию, избрал роту и двинулся с ней по Москве — пополнение перебрасывали в пешем строю до станции метро «Сокол».

Мы шли по ночной Москве. Бойцы шагали по мостовой, разбрызгивая снежную

слякоть. Позади подвигались повозки с солдатскими сундучками.

— Так вот она, Москва-то какая! — говорил рядом со мной боец, неясный во тьме, но ощущавшийся веселым и поворотливым.— Вот оно как! А, Кройков?.. Москва!.. А Красная площадь где?.. А?

— Да кто ее знает.— отозвался другой. очевидно, Кройков.— Может, по самой, по Красной идем...

— А куранты где? Где куранты?

У «Сокола» нас посадили на грузовики, и вскоре мы очутились в селе, близехонько к фронту.

— Привал!

Люди запрыгали из машин, разминаясь, закуривая, подтягивая штаны. Я, Кройков и еще один боец, которого он величал Сеней, пошли по улице. Было еще темно, но уже предрассветно видно, что все избы пусты, заколочены.

— Сюда! — проговорил Кройков.

Мы взошли на крыльцо, раскрыли дверь. В избе горела свеча. В углу были сложены узлы, увязанные веревками. Хозяйка возилась над последним узлом — видать, и она собиралась в уход.

— Почтение, тетка! — сказал Кройков.— Кипяточку подбросишь?

— Вон чайник, бери! — сказала сердито хозяйка, увязывая веревку.

— Садись, чай пить будем,— дружелюбно отнесся к хозяйке Кройков, вытягивая из мешка кружку и несколько комков сахара.

Хозяйка досадливо махнула рукой.

— Ты об чем? — спросил, взяв чайник, Кройков.— Об международном? Плюнь! На, кусни сахарку. Это, тетка, сурьезу не помешает.

Он налил себе кипятку и стал шумно глотать.

— Уходишь? — спросил он хозяйку.

Та, продолжая увязывать, враждебно кивнула головой.

— И куда?

— Куда?! Аж под Саратов, к сестре.

— И по какой такой надобности?

— По надобности?! — закричала хозяйка.— Ишь, хлюст! Немцы рядом, а он по надобности. Поменьше бы драпу давали такие, как ты!

— Это точно,— согласился без злости Кройков.— Драп большой. Только духом, тетка, не падай. Без драпа войны не бывает.— Он, не торопясь, оглядел избу.— А изба хорошая. Жалко бросать. И давно отстроились?

— А тебе-то чего? Позапрошлый год.

— И дорого стала?

— Ты-то что?.. Девять тыщ.

— Переплатили,— сказал Кройков.

— Ишь ты, какой дешевый!

— Это я тебе как спец говорю. Как плотник. Переплатили. Муж, видно, лопух. Где он?

— Да не по избам сидит. Воюет.

— Партийный?

— Че-его? — потянула хозяйка.— Уж не ты ли партийный? — с насмешкой спросила она.

— Партийный.

— Ты?!

— Я... А что?

— Да так,— озадаченно протянула хозяйка.— Непохоже...

— И чего непохоже? — недовольно проговорил Кройков.— Что же партийный должен в лаковых сапогах ходить?

— Да нет,— сказала хозяйка.— Какой-то ты вроде не тот...— она не находила слов,— солдат и солдат...

— Ну и что? Генералом мне быть? — желчно сказал Кройков.— Партийный солдат, вот и все... Да как ты корыто увязываешь,— крикнул он,— дай-кось сюда..— И, увязывая корыто, еще раз оглядел избу: — Хороша. Вот только переплатили!

Раскрылась дверь, и в избу вошли две девушки в грязных ватниках.

— Студенты, окопы роют,— объяснила про них хозяйка.— Живут у меня.

Одна из девушек, огромная, мощная, с широченными плечами, в больших сапогах, сказала нам:

— Привет. Покурить есть?

Кройков с готовностью подал кисет,

удивленно глядя на массивную дивчину. Она протянула Кройкову ладонь:

— Варвара. А это Оля.

— И правда, студенты? — спросил Кройков.— Вот тоже студент,— добавил он, указав на все время молчавшего Сеню.

Обе девушки с любопытством посмотрели на Сеню.

— Где учитесь? — спросила Оля.

— В архитектурном.

— А она балерина! — закричала Варвара, хохоча сквозь табачный дым.— Сапог к сапогу. Искусство!

— А вы сами-то кто же будете? — осторожно спросил Варвару Кройков.— Тоже из этих же?

— Не...— сказала Варвара, отгоняя ладонью дым.— Мы земные,— проговорила она, презрительно глядя на Сеню.— А ты-то кто? — спросила она.

— Да тоже не из воздушных — отозвался Кройков.— А вы мне нравитесь! — вдруг сказал он.— Все в жизни видал, а такую вот — в первый раз.

— Ну ладно,— с неудовольствием сказала Варвара.— «Нравитесь». Нет, чтобы посидеть, покурить и поговорить.

— Да я ведь, поймите меня...— растерянно протянул Кройков. Но в это время снаружи послышался клич:

— Становись!

И мы, трое военных, вскочили с лавки.

... Через полчаса мы были на передовой. Кройков и Сеня, как пулеметчики, получили задание сменить бойцов в одной из отдельно отрытых, фланкирующей ячейке. Пополз и я с ними.

Первым в ячейку спрыгнул Кройков, за ним мы.

— Смена! — сказал Кройков.

Ячейка была невелика и неглубока. На дне ее лежали плащ-палатки, два котелка, консервы, пулеметные ленты, окурки. Были тут два человека — два пулеметчика. Один из них, обросший, рябой, с удивлением поглядел на нас.

— Богатеем! — заметил он. И подтолкнув напарника, дремавшего в углу, сказал:

— Слышь, Коля, вставай! Смена пришла. С тылу! Только что сшиты.

Лица сменяемых бойцов были закопчены и лоснились. Шинели на них были грязные, порванные, с выгоревшими дырками от цигарок и от костров.

— Давно воюете? — любезно спросил Кройков.

— Да вроде недавно... С самой границы.

— Ну и как немец? — жадно спросил Кройков.— А?

Рябой боец посверлил его глазом, а потом сказал:

— И немец воюет. Тоже с границы.

— Танков у немцев до черта! — добавил его напарник.

— Э, танки! — махнул рукой Кройков.— Танков бояться не надо. И против них есть средства. На это инструкции дадены.

— Вот ты их инструкциями и бей! — сказал рябой. И сложив в мешок нехитрое свое имущество, заключил:

— Ну, бывайте!

Так в первый раз я свиделся с Кройковым.

3. Из походной тетради

Речной вокзал

Смирнов сидел в ресторане речного вокзала в ожидании отплытия парохода и кушал то, что кушали все пассажиры и провожающие, населявшие этот огромный зал и гудевшие разговорами, смехом и выкриками. Ел с аппетитом, так как любил поесть и полагал, что на пароходе кухня будет похуже.

А почти рядом, за двумя сдвинутыми столиками, шумела веселая компания, где было много мужчин и женщин, одетых так пестро и разно, что трудно было додуматься, кто они и откуда. Они справляли чей-то счастливый день, это можно было понять потому, что то и дело звучало ура, и какой-то высокий, поджарый мужчина в отличном костюме все время вставал и кланялся и поднимал вверх руки, переплетая пальцы и как бы кланяясь также и ими.

Но Смирнову было до всего этого все равно, он много ездил и много видел вокзалов, речных, сухопутных, и знал, что здесь в преддверие пути люди особенно много смеются и много шумят. Он съел свой шницель, отодвинул тарелку и закурил. И тут заметил вдруг странный взгляд, обращенный к нему с того, сдвинутого стола.

Смотрела женщина. Смирнов строго отвел глаза, достойно выпустил дым в потолок, но потом опять взглянул на нее. Она смотрела.

Теперь уже в изумлении, озадаченно глядел на нее и он. Да, это была Лиза. Когда-то, но очень давно, давным-давно в молодости, когда все было еще так робко, смешно и смущенно, они были супругами. И помнится (это он вроде бы ясно помнил), любили друг друга. И кажется (сейчас он отчетливо вспомнил это), любили неодолимо, неукротимо. Потом она изменила ему. А потом ушла от него. С той поры Смирнов ее не видал.

Лиза быстро и остро оглянула всех, кто сидел за ее столом, сделала ему скорый знак встать и идти за ней. Он встал и пошел. Они прошли в узкий проход возле кухни, где было чадно и жарко и все время сновали официанты с подносами и кричали в окошко:

— Харчо два! Шашлык раз! Бифштекс пять!

Она взяла его за руку.

— Узнал меня? — говорила она.— Все же узнал меня, вспомнил, узнал! — торопливо, с торжеством и любовью говорила она.

— Да как ты тут? — говорил он.— Почему ты тут?

А она отвечала что-то быстрое и невнятное, торопясь и сбиваясь и глядя на него с обожанием, упоенно, самозабвенно. Она говорила, что за всю свою жизнь любила по-настоящему только его и что только он один был ей дорог. И что она поняла это вскоре после того, как ушла от него, но ничего не поделаешь, если жизнь идет и идет, и тянет тебя за собой, и если ты даже ухватился за столб, то опять срывает и тянет, и уже совершенно теряешь толк, и не знаешь, кто ты и где.

— Харчо три! Шашлык восемь! — кричали официанты.

А она опять и опять говорила и повторяла, что хотя много любила в жизни, но никого не любила так, как его. И ни с кем не была так счастлива. Она говорила яростно, искренне, самозабвенно, и не было никакого сомнения в том, что она говорила правду. Она замужем, говорила она, ей хорошо, у нее уже взрослые дети, и все-таки это чудовищное несчастье, что она тогда бросила его. То был час, когда погибла их жизнь. Отчаянная беда! Какой-то дикий кошмар, ниспосланный на их головы.

Мимо бежали, потея и отираясь салфетками, официанты, стоял чад и шум, а Смирнов слушал ее и думал о том, почему она говорит не о себе одной, а о себе и о нем? Она — необъяснимое дело — как бы отождествляла его с собой, подразумевая, что и он так же несчастлив, лишившись ее, как она, лишившись его. Почему она думает, что и для него это ужас, беда? Она словно бы само собой разумела, что и он ее тоже любит по-прежнему, как она его, и как бы брала его в сообщники чувств, бушевавших в ней и разрывавших ее.

Он смотрел на нее с заботой и нежно, но для него все то, о чем она говорила, было давно забытым, пустым, порожним, давно утонуло, и он видел в ней сейчас всего только пожилую женщину, мокрую от слез пудру, вытравленные желтые волосы, выщипанные полоской брови.

— Ну, не надо, Лизанька, ну не надо, моя дорогая! — говорил он.

И еще он думал о том, что, конечно же, там, за этим двойным столом, сидит ее муж, и что это глупое объяснение у раздаточного окошка совсем не к лицу ему, Смирнову, женатому человеку.

А она продолжала твердить и в слезах твердила, что жизнь их кончена и что теперь уже ничем не поможешь: у нее дети, дом. Да, сейчас уже ничего не вернешь и

не повернешь, и не сделаешь так, как хотелось бы ей и ему.

Мимо спешили, мелькали, проносились официанты, и Смирнов теперь видел, как не очень опрятно и аккуратно они поступают с едой. Да и повара накладывали в тарелки небрежно и наспех. Но время было вечернее, клиентов много, и нельзя было заставлять людей ждать.

— Омлет раз! Рулет три! Гуляш восемь!

4. Кройков

Второй раз я встретил Кройкова после победы под Москвой, в городе Малый Ярославец. Он приехал сюда за своим первым орденом Боевого Красного Знамени, отличившись в последних боях.

Мы шли с ним по главной улице, когда простуженный женский голос окликнул его:

— Кройков!

Мы обернулись. Это была Варвара из студбатальона, с которой мы познакомились, как вы помните, в подмосковном сельце.

— Здорово, Кройков,— сказала она, протягивая ему руку и не обращая на меня никакого внимания.— Рада видеть тебя.

— И я,— пробормотал Кройков.

— Ты обедал? — спросила Варвара.

— Да... То есть нет.

— Пообедаем вместе. Хочешь?

Кройков нерешительно мотнул головой, и мы пошли вниз по улице.

— Ты как это тут? — спросила Варвара.

— Да вот,— указал он на орден.— Нынче вручили.

— Ишь ты! Ну поздравляю. Можно руку пожать?

— Отчего нельзя? — серьезно ответил Кройков.— Жмите! За дело вручили, не за баловство.

В военторговской столовой было полно. На улице из громкоговорителей гремел вальс Шопена. Кройков шумно хлебал щи, зажав в кулак ложку и застенчиво пряча от Варвары свои окопные пальцы. И когда он особенно шумно хлебнул, Варвара произнесла с удовольствием и уважением:

— Молодец, Кройков! Хорошо ешь!

— А что ж, еда есть еда, без нее жить нельзя,— отозвался Кройков.

— Ты дальний, что ль? — спросила Варвара.

— Из Сибири.

— Женатый?

— Нет. Одинок.

— Чего же ты?

— Да ведь сгоряча не годится.

— Чего не годится?

— Да ничего не годится.

Кройков вынул из-за голенища нож и раскрыл его, чтобы вспороть банку консервов.

— Ну и нож! — в восторге проговорила Варвара.— Меняться хочешь? На что?

— А ни на что, — спокойно ответил Кройков.— Нож, он так при мне и останется.

Принесли компот в граненых стаканчиках. Кройков подул в стакан, отгоняя кожуру. Сказал:

— А я ведь вас не забыл... Вы бы мне хоть карточку подарили.

— Получишь! — ответила Варвара.— Закурим? Табак есть?

Закурили. Кройков пустил к потолку клуб дыма, помолчал и проговорил:

— Вот об чем я вас желаю спросить. Вы по мирному времени кем были? Машинистка чи просто девушка?

Варвара тоже пустила клуб дыма в потолок.

— Я учусь. В коммунальном техникуме. Водопроводы буду чинить.

— Вот это дело хорошее!

— А как же! Нужное дело! — согласилась Варвара.— Вот все смеются, что я по водопроводу и канализации,— сказала она горячо и сердито,— а я горжусь этим! Слышишь — горжусь!

— И правильно,— одобрил Кройков,— дело есть дело.

Снова оба пустили два клуба дыма в потолок.

— Слышь, Кройков,— сказала Варва-

ра,— я тебе за нож двести грамм табаку дам. Идет?

— Да к чему мне табак. Табак у меня есть.

— Ну кисет...

— И кисет есть.

— Ну бери гуталин. Хочешь — три банки?

— Что мне им — валенки чистить? — мотнул головой Кройков.— Я вам нож так отдам,— странно потупившись, сказал он и вынул из-за голенища нож.— Очень уж вы хорошая. С вами легко говорить. Вся вы мне нравитесь,— застенчиво добавил он.— И как говорите и как руками махаете.

— Да брось ты! Опять за свое? — откликнулась Варвара, с удовольствием разглядывая нож и пробуя остроту его лезвия на деревянной ложке.— Ну, как у тебя на фронте?

— Да так, ничего. Приучился. Даже скучно без фронта... Одно негладко — человека убил.

— Немца что ль?

— Не... Своего.

Она спросила, словно и не удивилась:

— За что?

— К немцу со страху побег.

— Ну и правильно ты его.

— Правильно, оно правильно, да беспокойно... Я вот о чем думаю: почему он побег?

— И что о нем толковать! — возразила Варвара.— Сволочь! И не думай об этом.

— Обо всем надо думать,— ответил Кройков.— Потому он, девушка, побежал, что к легкой мысли приучен,— сказал Кройков.— Долбили, долбили ему, что все у нас лучше всех. Мы, стало быть, умные, а там полудурье. Как выйдем, дескать, так все от нас чесанут... Вот он и шел на войну, как, прости господи, на гулянку. А война не гулянка,— сказал Кройков,— не гулянка, конечно,— добавил он.— Но и не похороны. Дело как дело. И надо это дело понять.

— Вот это точно! — согласилась Варвара.— Это, брат, по-партийному!

— А как же иначе, раз я партийный?

— Ты?!

— Я.

Варвара в изумлении уставилась на него.

— Не похож.

— И чего не похож? — возразил в досаде Кройков.— Что же, партийный должен в полечку стричься и курицу есть?

— Да ты смешной, дядя! — широко улыбнувшись, сказала Варвара.— Дайкось я тебя, дядя, подштопаю. Скидай гимнастерку. Скидай, скидай.

5. Из походной тетради

Пирог

Весь апрель, не выезжая, Нина работала в километрах в двухстах от города на огромной стройке, по прокладке шоссе. Надо было к маю закончить дамбу и мост. Непременно к Первому мая.

И Нина (она — инженер, начальник участка) день и ночь была в той чудовищной суете, в том неистовом напряжении, в той тревоге и неспокойности, которые знает каждый, кто строил, спеша поспеть в срок.

Положение затруднилось тем, что наступило широкое половодье, вода подмывала устои моста, заливала дамбу, и по ночам, при свете прожекторов и автомобильных фар, укрепляли, прилаживали, пристраивали, цементировали то, что было сорвано ветром и сбито рекой. Да, надо было завершить дело к маю.

И весь апрель Нина не выезжала с участка, билась под ветром, дождем, два раза срывалась в воду, спешила и спотыкалась в огромных резиновых сапогах, и все вокруг было сыро—сырая земля, сырая река, слякотные деревья, яростный, вымокший воздух — она вместила в себя столько сыри, что не могла отсушиться и даже как-то отжать себя, и, возвратившись ночью в контору-времянку (она спала тут же, в дощатой пристройке), падала в раскладушку и укрывалась поверх одеяла ватником, полушубком, еще одеялом, но

не могла прогнать дрожь. Сырость проникала в кости, пролезала в душу, от нее невозможно было избавиться, и даже во сне была непогода, и надо было что-то решать среди плеска, в дожде. Но все путалось, спутывалось, мешалось, и оставалась одна промозглость, плеск с неба, плеск под ногами и неукротимый озноб.

И вот в последней неделе апреля исчезли тучи, вышло солнце, пробудилось тепло, и дело сразу пошло быстро, на славу, люди повеселели, природа просохла, и тут же, непонятно откуда, явилась пыль. Объект был сдан в срок, были речи, оркестр, транспаранты, все были в веселых рубашках и праздничных башмаках, и Нина, щурясь от солнца, едва узнавала в них тех, кто работал тут в вымокших робах, в глине, в воде, под прожекторами и вечным дождем.

Нине вручили огромный букет и грамоту, ее целовали свои и чужие, и, счастливая, оживленная, она поехала на попутке в город, на праздники. Побежала в баню, потом в парикмахерскую, а затем к себе, на квартиру. Мужа не было — он уехал в командировку, и по последнему с ним телефонному разговору она знала, что он приедет завтра, в праздник, в весенний Май.

Она постиралась, погладила, вздремнула часок-другой и, проснувшись, решила испечь пирог. К празднику. Мужу. Ведь в этот вечер в каждом доме пышет пирожий дух.

У соседки она раздобыла новейшую книгу в помощь хозяйкам, где было много красочных иллюстраций и, в частности, иллюстрации пирогов на все вкусы и требования, и таких лакомых, что руки зудело испечь все разом. Но, призвав на помощь свою рассудительность инженера, Нина избрала рецепт одного из них, заманчивый в своей простоте.

Накинув халатик и повязав голову, чтобы уберечь прическу, она приготовила тесто, заложив в кастрюлю сахар, муку, масло, яйца, дрожжи, ваниль. Все по книге. И замесила по книге. И поставила подходить.

А сама пошла слушать радио, которое в этот праздничный вечер напевало смешные фрагменты из жизни одесских моряков. Но фрагменты кончились, а тесто не подходило. Надо было ждать. Нина снова пошла слушать радио. Теперь рассказывали о чем-то серьезном. Но кончилось и это серьезное, и еще очень многое после него, а тесто не подходило.

Нина забеспокоилась, побежала к соседке, та пришла, посмотрела, сказала, что нужно прибавить дрожжей, и ушла. Нина прибавила. Тесто не подходило. Нина побежала к другой соседке. Обложили кастрюлю подушками. Тесто не подходило. Поместили в горячую воду. Ни с места.

Мало-помалу стянулись все остальные соседки. Был спор, контраверзы, воспоминания и догадки. Решили, что нужно заново делать тесто, прежнее не годится.

В двенадцатом часу ночи Нина опять заложила в кастрюлю сахар, муку, масло, яйца, дрожжи, ваниль. Замесила. Поставила подходить. Прилегла, задремала. Теперь во сне уже не было слякоти, но осталась тревога и беготня и что-то такое, что надо сделать, и уже вроде бы сделано, но не сделано, и надо спешить и спешить...

Она проснулась от толчков чувства, что нужно спешить. И не сразу вспомнила про пирог, а сперва только про дамбу и мост и про то, что там все улажено и успешно. И было так хорошо, что там хорошо. Она зевнула, опять уплывая в дрему, и вдруг вскочила. Пирог!

Тесто вспухло. Впрочем, не сильно, и как-то болезненно скособочившись. Но все же выросло, оживилось. Дело пошло на лад. Можно было уснуть еще на часок. Нина легла, и тут уже сразу все обвалилось во мглу.

Часа в четыре утра она пробудилась. Тесто взошло ощутимей, наглядней и, вероятно, поспело и, возможно, пора было зажигать духовку, но — бес его знает! — лучше еще потерпеть. Она потерпела, воюя со сном, сидя возле кастрюли. И в шесть часов испекла пирог. И в семь надела праздничные чулки, выходную юбку, зе-

леную радостную кофтюльку и золотую брошку, потому что в восемь должен был появиться муж.

И он появился и обнял ее и целовал, целовал, в восторге и восхищении оглядывая ее.

— Да какая же ты у меня зелененькая! — говорил он.— Да какая же ты у меня хорошенькая! Да какая же ты прелесть моя!

И опять целовались.

— А я тебе пирог испекла! — сказала она, смеясь и оправляя прическу.

— Пирог? Ты?

— Я.

— Да ты у меня, оказывается, кондитер,— весело изумился он,— кондитер в зеленой кофте. Из кафе «Зеленая прелесть». Тащи, я накрою на стол.

Она поспешила на кухню. Пирог стоял, весь в блистании, свете и переливах майского утра. Он показался Нине немного приземистым, каким-то косящим и коренастым, но (это мы знаем с вами!) суть не во внешней, суетной красоте. Она принесла его и водрузила на стол. Они позавтракали, болтая, смеясь и целуясь, а потом Нина отрезала два куска пирога — ему и себе.

— Ну как? — в тревоге и ожидании спросила она, когда муж стал есть.

— Изумительно! — сказал он.

Она просияла.

— Тебе нравится?

— Бесподобно! Роскошно!

Она откусила кусок. Пирог был ужасный.

— Послушай,— тихо сказала она,— пирог отвратительный.

Он взглянул на нее.

— Да что ты! Волшебно!

Она откусила еще кусок.

— Какой жуткий пирог! — проговорила она.— Какой тошнотворный пирог! Боже мой, боже мой,— сказала она,— а я так старалась, старалась...

На глазах у нее появились слезы. Он бросился к ней.

— Да что с тобой? Дивный пирог! Благодать!

— Не ври!.. Мне так хотелось угостить тебя пирогом! На праздники. Так хотелось!

Она склонилась к столу и заплакала, он растерянно обнимал ее.

— Ох, Мишка, Мишка,— говорила она.— Ну какая же я тебе жена! Гляди, какой ты весь неухоженный, мятый... Вон и пуговиц нет. Какой-то ты весь неприбранный!

— Да что ты, что ты? — оторопело говорил он.— Да что с тобой вдруг? Подумаешь — я неприбран! Ты загружена, занята, делаешь на работе важнейшее дело!

— Вон и занавески в пыли,— бормотала Нина,— и все не выметено. И буфет грязный. Я даже тебя пирогом угостить не смогла. Ах, Мишка, Мишка, как мы живем, как мы живем!

— А я тебе говорю, что пирог замечательный! — закричал он.— И все это ерунда!.. И если пирог не вышел,— проговорил он,— то можно купить в кондитерской. Вот и все!.. Ну, дай я тебя обниму, зелененькая моя!

— Ах, Мишка, Мишка!

— Да к черту этот пирог! — крикнул он.— Ну дрянь и дрянь! Пойдем, и купим другой. Ведь можно купить такой? Да?

— Да.

— И можно его принести домой?

— Да.

— И можно съесть вместо этого?

— Можно.

6. Кройков

— Дай-кось я тебя подлатаю,— сказала Варвара.— Скидай гимнастерку. Скидай, скидай.

— Ну как же так? — стеснительно возразил Кройков.— В столовой и вдруг без верхушки.

— Снимай! — она вынула из подкладки военной шапки иголку с ниткой.— Что же я, по-твоему, мужиков без рубашек не видела? Скидай!

Кройков стащил с себя гимнастерку, Варвара принялась чинить.

— Хороший ты человек, Кройков,—

сказала она.— И приятно тебе гимнастерку чинить. Работой пахнешь.

— В бане не был давно,— заметил Кройков.— Может, и вам чего-нибудь сделать?— застенчиво сказал он.— Прибить вам чего-нибудь. Или подстрогать?

— Ничего мне не надо, сиди! — возразила Варвара.— Я сама все умею... Нравится мне с тобой говорить, Кройков, надоели студенты. Олька девка хорошая, но — балет. Да еще стихи пишет! — сказала она, засмеявшись и махнув рукой.

— И что ж тут плохого? — заметил Кройков, гася вертушку и жмурясь от дыма.— Если умеешь — пиши, а не умеешь — тогда не пиши. Правда, бывает и так,— Кройков снова принялся за компот,— он при царе бы в собственной лавке крупой торговал, а сейчас стихи пишет... Бывает и это.

— А ты не дурак! — сказала Варвара.— И в общем, миляга! Но вроде бы похудел,— она откусила нитку и дала гимнастерку Кройкову.

— Похудеешь! Бои, передыху нет. Это что-то немысленное.— Кройков натянул гимнастерку.— А вы все такая же,— не без удовольствия отметил он,— в теле.

— И что же? — недовольно спросила Варвара.

— Вот я и говорю: и что же!

— Ладно, ступай! — проговорила Варвара и протянула Кройкову руку.— Может, когда снова свидимся.

— Может быть, свидимся.

— А может быть, и не свидимся.

— Может, и этак. Факт.

Мы встали. И тут только Варвара заметила меня.

— А это кто? — спросила она.

— Да так, из газеты,— сказал Кройков.

— А!..— сказала Варвара.

7. Из походной тетради

Переписка

Вася Стружков написал на чистом, длинном листе бумаги: «Здравствуйте, мои дорогие! Как-то вы поживаете? Как ваше здоровье?» — и задумался, покусывая колпачок самописки.

Каждые две недели, аккуратно, по воскресеньям, он пишет письмо домой родителям, но уже с пятницы начинается маята. О чем писать? Он студент-пятикурсник и знает, как драгоценны, радостны, ненаглядны родителям его письма. Но о чем писать? Чем наполнить этот безмолвный и бесконечный лист, самая неоглядность которого убивает возможность ограничиться справками о здоровье и пожеланиями здоровья? Вася любит родителей, они прекрасные, достойные, добрые люди, они так много сделали для него, но попробуйте исписать целый лист с оборотом, и каждые две недели.

Новостей у него нет, а о тех, которые все же есть, вряд ли следует их извещать — это может всполошить и встревожить. И он сидит и сидит, и курит, и снова сидит и курит, выдавливая из себя строчки. О чем писать?

И чтобы чем-нибудь заполнить эту нескончаемую бумагу, он начинает придумывать то, чего нет. Он выдумывает, что болен ангиной; что был в гостях у Петровых и видел их дочку; что его, Васю, в среду позвал декан и сделал намек в разрезе аспирантуры.

И еще, и еще, и еще. Теперь письмо насыщено новостями и фактами по самую маковку. Порядок!

И каждые две недели, по вторникам, получив письмо, родители с трепетом, волнением, любовью и счастьем вчитываются в каждую букву. Это их жизнь, их блаженство, они радуются и горюют, смеются и плачут, читая эти родные строчки. Каждая выдуманная с трудом и натугой весть служит им поводом для долгих ночных и дневных обсуждений. Они разбирают новости досконально, по множеству раз, опять и опять возвращаясь к ним в своих нескончаемых, тревожных и радостных думах.

Ангина? Скверная штука! С ангиной шутить нельзя. Кто его лечит и как? И назавтра они вдвоем спешат в поликлини-

ку, к врачу Поступайко, чтобы узнать, чем сразить ангину.

Был в гостях у Петровых? Прекрасно! Отличные люди, да еще земляки... А что там за девочка? Да это же Люся, она еще и тогда, девчонкой, была красива... А вдруг!..

И вот они уже только и говорят друг с другом о Люсе и о Петровых, о том, что, конечно, это был бы для Васи правильный и разумный шаг. Не написать ли Петровым? Нет, рано и неделикатно.

Они, конечно, не знают о том, что их сын уже полгода женат; он не писал им этого, непридуманного, чтобы не огорчить, не расстроить. Правда, жена у него прекрасная, работает, служит, они очень любят друг друга, но у нее есть две девочки. Очень милые девочки, однако самый факт их существования огорошит, оглушит стариков, приученных к старопрежним нравам. И вызовет целый поток воплей, упреков, трагедий и бесчисленных наставлений.

Зачем ему это? Боже мой, у какой женщины сейчас нет детей?

Теперь, когда все обсуждено, рассмотрено, провентилировано, родители садятся писать сыну ответ. Они пишут длинные письма, по два, а то и по три листа. Они пишут, что были у доктора Поступайко и он советовал полоскать горло йодом и солью. Что просто чудесно, великолепно, что он ходит к Петровым и встречается с Люсей. Конечно, они, родители, ни на чем не настаивают, их сын абсолютно свободен, но это было бы так замечательно, если бы... Ведь пора, сынок, устраивать свою жизнь. К тому же такая удача, как аспирантура!

И еще сотни советов — что кушать, как жить.

— Совсем дряхлеют! — думает Вася, читая это письмо.

И в воскресенье, через две недели, помявшись с пятницы в думах, о чем писать, студент Стружков снова садится за стол. Он пишет о том, что ангина прошла, но болит спина, и что он снова был у Петровых и ходил с Люсей в кино.

А старшая дочка жены, трехлетняя Соня, тянет его за рукав:

— Дядя Вася, пойдем гулять! Дядя Вася!

8. Кройков

В третий раз я встретил Кройкова только осенью 1943 года, когда их армию перебросили из-под Славянска на косу Чушка, в Кубань. Готовился наш десант на Керчь, и редакция послала меня освещать операцию. Я попал в штаб дивизии, потом в полк, повстречался с Кройковым и Сеней и решил идти в десант вместе с ними.

Близ полуночи двинулись к переправе. Стояла темная, очень холодная ночь. Резкий ветер подсушил землю, идти было трудно: в темноте спотыкались о комья мерзлой земли.

Путь лежал сперва по проселочной дороге; затем свернули вправо, в плавни, потом опять вправо. Чудилось, что мы идем по холодному, озаренному звездами кругу, да и не по земле вовсе, а по какой-то лишенной растительности и жизни космической суше, и что одна из звезд, которая особенно ярко горела над головой,— и есть земля. Это странное чувство было знакомо мне по многим ночным походам.

Но вот зашуршал под ногами песок, перемешанный с ракушками и галькой, прямо в лицо, сдавливая дыхание, рванул ветер. Запахло морем. Прозвучал негромкий возглас команды, подразделение остановилось, и я понял, что подошли к берегу. Воды не слышно: казалось при свете звезд, что впереди мост. Люди поеживались от холода и, держа винтовки под мышками, потирали озябшие руки.

Началась посадка на десантные суда. Солдат, стоявший передо мной, колыхнулся, двинулся во тьму, и за ним, спина в спину, зашагал и я. На этот раз шли по песку и ракушкам минуты две, не больше. Остановились, снова двинулись, и вдруг открылся глухой плеск воды, я почувствовал под ногами мягко пружинившиеся доски сходен, прыгнул куда-то вслед за другими и очутился на палубе мотобота.

Разместились во тьме. Слева, очень далеко, на Крымском берегу, вспыхнул немецкий прожектор, озарил небо, потом зашарил по воде, разбрасывая белесые круглые пятна. И хотя мотобот, как и все десантные суда, стоял в надежном укрытии, казалось, что прожекторный луч хитро и ловко подбирается к нам.

— Приметит! — сказал кто-то негромко рядом со мной.

— А ну! Убрать нервы!

Это прикрикнул Кройков.

Умолкли. Мимо нас прошел человек в непривычной черной шинели. «Моряк с мотобота»,— подумал я. Моряк наклонился, что-то ища. Кройков обратился к нему:

— Из Севастополя?

Моряк ничего не ответил, шаря по палубе.

— Да, город-герой,— промолвил Кройков громко, подчеркивая значительность того, что намерен сказать.— Вот, небось, где были бои. Разрушения большие?

— Есть и это,— ответил моряк.— А ты, мама, встань! Я ищу, ищу, а он сидит, понимаешь, на канате, как герцог.

И мой приятель Кройков послушно встал и помог моряку собрать канат и не поспорил, не осерчал, хотя, сердясь, спорил всегда со всеми: с артиллеристами о пушках, с саперами о минах, с телефонистами о телефонах, с поварами о щах.

А с другими прочими о том, каким должен быть человек.

Значит даже Кройков чувствовал себя на воде не совсем уверенно.

Я поднял воротник, пригрелся у чьей-то спины и вздремнул. Приснился сон, в котором сначала все было тихо и очень легко, спокойно, а потом заухало, загремело. Я открыл глаза. Гремели пушки, началась наша артподготовка. Дальнобойная артиллерия стреляла с Таманского полуострова через пролив. Оранжевый блеск орудийных вспышек играл далеко позади, за плавнями. Над головой — сухой шорох снарядов.

Раздался далекий раскат, вздрогнула палуба. Еще и еще перекат — заработали наши сверхмощные орудия. И величавый хор наступления, ликующий, растущий в ночи, встал над седым проливом, где сотни катеров, мотоботов, понтонов-барж, тендеров шли на Крым, захлебываясь в волне и ветре.

Мотобот, где мы находились, шел во втором эшелоне, за штурмовыми десантными отрядами. Ветер захлестывал катерки, пересекавшие пролив. Подчас немецкий прожектор цеплял кого-нибудь из них и уже не отпускал, и тогда с крымского берега обрушивался на судно прицельный огонь пушек и пулеметов.

Чем ближе к Крыму, тем выше волны. Они валили мотобот с боку на бок. Люди сидели на палубе, ухватившись друг за друга, и каждый раз их окатывало тяжелой, черной волной.

Метрах в двухстах от Крыма мы влипли в прожекторный луч. Все сразу стало сверкающим, голубым, ослепительным — полушубки, лица, поручни, мачта. Справа и слева взлетели разрывы. Резко рвануло, мотобот пошел в сторону, описывая окружность. Мотор заглох.

— Пробоина! — крикнул матрос.

Немецкий прожектор соскользнул плавно вбок, очевидно, считая, что нам каюк. Сразу стало темно — такой темноты я еще ни разу в жизни не видел.

— Тонем! — громко сказал Кройков.

— А ну, нервы там, нервы! — прикрикнул моряк-командир.

Кое-как подвалили к Крыму. Первый штурмовой эшелон уже прорвал к тому времени заграждения и вел бой на ближних холмах.

Второму эшелону предстояло вступить в сражение только утром. Понемногу бой затихал — очевидно, решающее отодвигалось на завтра.

9. Из походной тетради

Электричка

Вагон электрички. Полным-полно, поезд идет в Москву. Утро. Читают газеты. Читают книги. Строгость и углубленность,

сопутствующие началу рабочего дня. И только один человек не строг и не углублен. Сидя возле окошка, рядом со мной, он бормочет некий бескрайний, необозримый рассказ. Ему лет за шестьдесят.

— Э, выпил с утра! — ворчит соседка.

Нет, я вижу, что он абсолютно трезв. Но бубнит что-то путаное. И очень трудно — только вслушавшись, сопоставив и увязав (благо делать мне нечего, поезд идет и идет), можно понять, в чем тут суть.

Он говорит, что у него умерла жена. И что он остался один. Вовсе один. Но скверно быть одному, говорит он, человек не для этого. Человеку трудно приладить себя к сиротству.

И он поехал жить к сыну. Там было хорошо — и сын хороший, и невестка хорошая, и внуки хорошие... И вот он жил у них, жил-поживал, да вдруг однажды в бессоницу понял, что у них своя жизнь, а у него своя. И поехал жить к брату. Тот тоже хороший. Очень хороший. Но и у него своя жизнь.

И у всех своя жизнь, хотя все хорошие.

— Хлебнул спозаранку! — гудит соседка.

А тот бубнит и бубнит о том, что после кончины жены все сослуживцы были с ним ласковы, утешали, успокаивали его, звали в гости и даже один из них позвал пожить у него, и он жил и спал у него и мирил с женой, когда они вздорили. И покрывал, когда тот ходил к другой.

Но в конце концов и тут понял, что у каждого своя жизнь.

Поезд стучит и стучит, а он бормочет о том, как он вышел на пенсию и стал очень часто ходить на могилу жены, и как-то встретил там старика, у которого тоже была тут могила жены, и они сели и закурили и говорили, что вот они жили с женами и ругались с ними, песочились, выражались, а жизнь шла, жены старились, становились бранчливей и, казалось, чего бы ни дал на свете, чтобы заставить их помолчать. Но вот жены нет — так говорили они с тем умницей-стариком — и ничего им не нужно, пусть чихвостит, пушит, сверлит, ест, как ржа, только бы опять была рядом! Только бы вместе!

Да, очень долго и пристально, душа в душу говорили они с тем стариком. А потом старик встал и сказал, что уже седьмой час и скоро закроют кладбище, и надо идти прибирать могилу. И ушел.

И тут мой рассказчик понял, что и у старика своя жизнь.

— И чего ты выламываешься! — обрывает соседка — И чего ты все врешь! Дерябнул ни свет, ни заря!

— Ай нет! — вдруг подумал я. — Не выламывается. И не врет. И про смерть жены. И про сына. И про сослуживца. И про то, что, мол, пусть сверлит, песочит, чихвостит, только бы была рядом!

И про то, что кладбище закрывается в семь часов. Все правда.

И даже все то, что заполняло антракты в его бескрайнем рассказе — сумятица и невнятность,— и это, пожалуй, правда.

10. Кройков

Очевидно, решающее, повторяю я, отодвигалось на завтра.

Наш полк провел ночь в пещерах. Мы с Сеней лежали, не раздеваясь, мокрые с головы до ног. И только Кройков выжимал брюки и гимнастерку у входа в крохотную расселину.

— Ну как? — окликнул его студент Сеня.— Струхнул, моряк?

— Кто струхнул? — спросил, не оборачиваясь, Кройков.

— Ты.

— Я?

— Ты, ты...

— Ну, спугался,— сказал Кройков.— Ну, не схотел утопать. А ты тут при чем?

— Ладно,— примирительно сказал Сеня.— Ложись, хватит штаны выжимать.

— Хватит — не хватит, опять ты тут ни при чем!

Кройков надел брюки и гимнастерку, влажные, как компресс, вполз в расселину, лег рядом со мной и Сеней.

— Крым!..— сказал он и вздохнул.— Сеня, а Сеня, тебе море понравилось?

— Ничего.

— А мне приглянулось! Ох, сила! А ветер, ветер... Ты прежде бывал в Крыму?

— Бывал.

— Ну, какой он?

— Да так... Ничего.

— А, черт! — молвил в досаде Кройков.— «Ничего!» Стюдень ты! Сто рублей бы дал, чтобы поглядеть, как ты со своей милушкой милуешься. Все, небось, «ничего, ничего!»...

Он повозился, повернулся на спину и негромко сказал:

— Вот победим, уйду я...

— Куда? — спросил Сеня.

— А капитаном на пароход.

— Капитаном? Капитаном, брат, не такто легко. Учиться надо.

— Тюря ты, тюря! — с досадой сказал Кройков.— Рыбий ты клей. Нету в тебе полета.

Замолчали. Гудело море, послышался далекий гул пулеметов. Стихло. Кройков вздохнул:

— Сеня, спишь?

— Сплю.

— Ишь, тюлень!.. В Крым приехал — и спать. Давай говорить.

— Об чем?

— Об жизни.

— А чего о ней говорить? — спросил я.

— Что значит — чего?.. Как жить.

— Ну, желанный мой,— сказал Сеня, зевнув и смеясь,— об этом столько книг наворочено.

— Книги есть! — подтвердил Кройков, закуривая и явно довольный тем, что завязал разговор.— Да жизнь — она как? Она как рванет, так ты и в книгах ройся и богу молись, все равно ничего не поймешь.

— Я-то пойму.

— Ой нет! Все буквы в линию выведешь, все точки поставишь, а она опосля твоих точек как зачнет писать!.. Вот я тебе какой случай скажу. Слышишь, корреспондент?

— Давай.

— Ну слушай... Ранило меня в сорок втором. Попал в санбат, положили на коечку. Глядь, у окна лежит кто-то. Вроде дивчина. Все лицо перевязано, все в бинтах, не поймешь...

— Как же ты так оплошал? — отозвался с усмешкой Сеня.— Такой герой, а с бабами положили?

— Э, милок! Тут уж не смотрят, баба ты или как: одна хата на всех, вся деревня сгорела... Ну слушай. Ночь подошла, слышу плачет.

— Чем, говорю тебя, девушка, миной?

— Миной.

— Все лицо?

— Все лицо.

Да, думаю, это скверно. когда в лицо. Уж лучше бы в руку или в живот. Мина миной. да жить ведь надо. А после победы женихов-то не уговоришь, что была война.

Подружились мы с ней. Говорили. Был у нее, оказывается, в Уральске, в тылу, жених Петя. Все меж них было, это она мне открылась. И вот теперь она все одно и одно: как, дескать, я теперь с Петей встречусь? Да как ему покажусь? С таким-то лицом? Ведь разлюбит меня... Сеня, спишь?

— Не сплю.

— Не спи, не спи, будь человеком... А было у ней и вправду все вдребезги. И зубы, и рот, и щеки, и нос. Вдрызг!.. И все мы, девки и мужики, что лежали тут ранеными, коллективно ей мотивируем, что нет, мол, не разлюбит. Почему, мол? Кто это, дескать, может категорически утверждать? В общем, взяли ее на буксир... Сеня, спишь?

— Не сплю, тебе говорят.

— Так... Ну, подкинули к нам однажды какого-то старшину, ранен в грудь. Она и к нему, как ко всем: Петя да Петя... Тот, конечно, помялся-помялся с неделю, туда-сюда, пожался, поохал, а потом говорит: «Хочешь, честно? Уйдет, моя милая. Приготовься! Я тебе как родной отец говорю. Кому, дорогая моя, нужна девка, которой мина попала в лицо? Ведь столько, рыбка моя, на свете девок, которым она никуда не попала...»

Кройков замолчал и лег.

— И что? — спросил я.— Что она?

— Померла,— отозвался Кройков.— Вот-те и жизнь. Вот и пойми ее, как она повернет... А, товарищ корреспондент?

Что им сказать? Ясно, что в этом мудреном вопросе о жизни уйма всяких ответов. Но просто уж так довелось в душе, что я больше люблю ту девчушку с разбитым лицом, чем того старшину.

Люблю — и шабаш! А раз любовь, то чего уж тут рассуждать о жизни!

Поднимаемся на рассвете. Автоматчики одеваются, прилаживают снаряжение. Через четверть часа они пойдут на исходные. А я отправляюсь обратно на Чушку.

Кройков умывается возле пещеры. Один из солдат поливает его из кружки. Кройков фыркает, крепко растирает лицо и шею. Рядом моется Сеня. Он снял рубаху, тело его от холода покрылось пупырышком.

— Как ты моешься? — говорит Кройков.— Разве так моются? Люди сначала лицо моют, а потом шею. А ты?

— Моюсь, как моюсь,— отвечает студент.

— А ты слушай, когда тебе говорят! Я старший сержант! И ты эти возражения выкинь из головы.

Смотрю на часы. Остается час до того, как их введут в бой.

И я не знаю, думает ли Кройков о том, что предстоит ему через час, или нисколько об этом не думает.

... Через час второй эшелон вступил в бой на прорыв последнего пояса вражеской обороны. К вечеру части десанта были уже в десяти километрах от берега.

А ночью немцы сильнейшим ударом отрезали высадившиеся части от моря и окружили их. Так начался многонедельный подвиг одного из керченских плацдармов.

Десятки раз немцы штурмовали плацдарм. Но он держался. Людей становилось все меньше. Пищу и боеприпасы сбрасывали с самолетов. Полки были сведены в роты, роты — в отделения, командиры рот были поставлены за пулеметы. Людям давали по пятьдесят граммов сухарной крошки. В траншеях сражались все, кто мог сражаться.

И плацдарм держался.

11. Из походной тетради

Катюша

Тот, кто бывал во время войны в бескрайней, знойной степи возле Белолуцка, помнит, наверное, регулировочный пункт у села Барсуки. Жили-были-служили в этом регулировочном пункте два солдата-регулировщика: Катя и Таня. Они стояли на перекрестке двух фронтовых дорог, где днем и ночью, вздымая черные ураганы пыли, пробегали машины. Стояли с пыльными волосами, выбивавшимися из-под пилоток, с черными от пыли лбами, носами, глазницами, и строго проверяли документы, и старались не улыбаться, когда с ними заговаривали веселые проезжающие, а отвечать коротко, ясно, по уставу. Машины обычно стопорили только для краткой проверки документов. И лишь порой какой-нибудь «додж» или «яз» сворачивал к обочине, шофер принимался за починку, а пассажиры подходили к регулировщице, чтобы перекинуться парой острых словечек на тему о том, что хорошо бы, мол, тебе, Петров, стоять с флажком рядом с таким вот солдатиком, или по поводу того, что, мол, неплохо бы тебе, Иванов, приударить за представителем автодорожного обслуживания, да вот незадача — жена, дети, теща...

Но девушки, как уже сказано, отвечали строго, стараясь не улыбаться.

Как-то раз во время Катиного дежурства остановилась у обочины одна из таких машин. Шофер занялся починкой. Невысокий запыленный лейтенант вылез из машины и подошел к Кате.

— Здравствуйте,— сказал он.— Как поживаете?

Катя откозыряла и сказала сурово:

— Посреди дороги стоять воспрещается, товарищ лейтенант, отойдите в сторону.

Лейтенант послушно сошел с дороги, закурил и спросил:

— Вас как зовут, товарищ боец?

— Катя.

— Скучно тут, Катя?

Обычно Катя не отвечала на подобные замечания и лишь холодно пожимала плечами. Но в этом лейтенанте было что-то такое веселое, доброе (может быть, невысокий рост), что она все же ответила:

— Нам скучать некогда.

— Нет, скучно, скучно,— сказал лейтенант и покачал головой.— Вы где живете? В этой землянке?

— Да.

— И что же, у вас там все такие сердитые?

— Это как когда! — сказала Катя и улыбнулась.

— Ага! — откликнулся лейтенант.— Значит, даже сердитые сердятся, сердятся, а потом засмеются!.. Ну, до свиданья, Валя.

— Я не Валя, а Катя.

— До свиданья, Катя.

Она козырнула, он подошел к машине, сел. Машина тронулась и уехала.

Вот и вся встреча.

С той поры лейтенант не раз проезжал мимо: он служил в тяжелом артдивизионе и ездил в штаб армии. И когда Катя не была на дежурстве, да и ему удавалось выкроить время, они ходили к речке, по грейдеру, по степи.

Почти все лето линия фронта не двигалась с места, но бои шли упорные. День и ночь бежали мимо регулировочного поста машины, очень часто дорогу бомбили и обстреливали «мессера», особенно в лунные ночи. В одну из таких ночей Катю едва не убило — бомба упала неподалеку. Катя очнулась только на следующий день в медсанбате. Оказалось, что ее засыпало землей и ударило камнем в бок. Только всего. Случай не из трагичных, и через неделю она снова вернулась на пост.

Таня сказала ей, что лейтенант проезжал на днях, узнал о ранении Кати и очень беспокоился.

— Беспокоился?

— Да.

— Как же он беспокоился?

— Как люди беспокоятся? Ахнул, расспрашивал, потом опять ахал...

И Кате стало вдруг так хорошо на сердце, что она запела какую-то песню, потом подбежала к рукомойнику, плеснула Таню пригоршней воды и сказала:

— Ох ты, Танюха!

Прошло несколько дней. Как-то вечером, когда Таня стояла на посту, а Катя была свободная и занималась стиркой, в землянку вошел знакомый нам лейтенант.

— Починили солдатика! — сказал он и взял Катю за облепленную мылом руку.— Починили? Порядок!

Он объяснил, что имеет время до двадцати ноль-ноль. В двадцать ноль-ноль за ним заедет машина.

— Прогуляемся? — предложил он Кате.

Был ясный вечер. На дороге было темно и спокойно, пробегали машины, летали светляки.

— Не маскируются, черти! — сказал лейтенант про светляков.— Бомбят в открытую... Катя, я все хотел спросить: у тебя парень был?

— Что вы! — в испуге сказала Катя.— А вы холостой?

— С головы до ног! — откликнулся лейтенант.

И оба долго смеялись.

— Слушай,— сказал лейтенант,— я про тебя стихи написал. Хочешь прочту?

Катя с удивлением поглядела на него и утвердительно кивнула головой.

— «Кто это там маячит будто,— начал читать стихи лейтенант,— от нас совсем невдалеке? Регулировщица Катюша в шинельке и с флажком в руке...» Да замолчи ты! — сердито крикнул он какой-то ночной громкой птице.— Дай людям тоже поговорить!

— И я об вас думала,— сказала Катя и покраснела так, что это можно было заметить даже при свете луны.

Оба шли молча.

— Все думала, вспоминала,— сказала Катя.

Послышался знакомый, приближающий-

ся гул моторов, всплеснул на пригорке огонь, раздался взрыв, стрекотанье пулеметов. Это бомбили дорогу «мессера». Катя и лейтенант привычно сбежали в кювет. Рыжий огонь ослепил глаза, грянула еще одна бомба, прошумел, осыпаясь камнями, земляной вихрь. И опять все умолкло. И опять шли Катя и лейтенант.

— Вот как в первый раз свиделись, так и стала об тебе вспоминать,— проговорила Катя.

Они сошли с дороги, пошли к реке. Уселись рядом на берегу — шинель к шинели.

— Вы песни любите? — спросила она.

И тихонько запела. Пела тоненьким голоском, протяжно и с чувством.

Опять прогудели над дорогой «мессера», опять рвались бомбы, стрекотали пулеметы, и даже здесь, поодаль от дороги, летел, осыпаясь камнями, земляной вихрь.

— А ты чудесная, Катька! — сказал лейтенант.— Просто удивительно, какая ты есть!

— Давай еще песню споем,— сказала Катя,— только подтягивай.

Они тихо запели, вторя друг другу среди леса, зарниц и луны этой военной ночи:

«Идет солдат, и вьюга злится,
И ночь темна, и долог путь...»

— Ну, мне пора,— сказал лейтенант и посмотрел на часы.— Через десять минут машина.

Они пошли на дорогу. По-прежнему монотонно, упрямо кричала птица.

— Я этот вечер всегда буду помнить,— сказала Катя.

— Забудешь!

— Нет. Раз я сказала, стало быть, никогда!

Прощаясь, она спросила:

— Скоро опять приедешь?

— Через неделю поеду в штаб. Утром.

Он уехал, а она долго смотрела вслед. И на рассвете, когда заступила на дежурство, тоже все время смотрела в ту сторону. Было холодно, очень холодно. Фронт притих. Дул ветер, низко летели облака.

Он не приехал через неделю. Ни утром, ни днем. Не приехал и через две недели и через месяц. И очень скоро Катя вспомнила, что не знает ни его имени, ни фамилии, ни полевой почты.

Так на собственном опыте убедилась Катя, как огромна земля и как все еще трудно найти на ней человека, если он затерялся.

Есть любовь говорливая, как Ромео. И есть любовь, что молчит. Возникает и отцветает в молчании. И может быть, такой, никем не замеченной, промолчавшей любви, гораздо больше на свете.

Катя молчала. Все было по-прежнему — служба и жизнь. Но лейтенант исчез. Все было, как было. Но не было лейтенанта.

И как-то раз, через месяц, когда на пост пришла смена, Таня вдруг встрепенулась ночью со сна: ей что-то послышалось в мерном шуме дождя.

— Катя?

— А?

— Ты плачешь, что ль?

— Нет.

— Ей-богу, плачет! — и Таня босыми ногами зашлепала к Катиной койке.— Ты чего?

— Ой, не могу, Танечка! — проговорила Катя,— Ой, милая, не могу!

— Да чего ты? Чего?

— Не могу! Молчала, молчала, а теперь не могу. Каждый миг ждала его, каждый миг! Ты знаешь, что это — ждать каждый миг? А теперь понимаю — убили его!

— Что чушь-то городишь!

— Убили, тебе говорю. Был бы ранен, письмо бы прислал, он адрес знает.

— Да ну уж, убили! — сказала Таня, зевнув.— Не приехал, значит убили? Этак много людей перебьешь. Верно, услали куда-нибудь.

— Известил бы!.. Убили, я тебе говорю! Нету его на свете... Боже мой, боже мой...— замотала она головой с заплетенными девчоночьими косичками.— И люди ходят и разговаривают. И все, как всегда... Да мыслимо ли это, Танечка? — закричала она.— Мыслимо ли?

— Чего ты? Лежи, я воды принесу.

— Пришел неизвестно откуда, будто солнце взошло,— сказала Катя.— И ушел неизвестно куда. И нету его нигде. Нигде! Ой, если б знала, сколько бы слов сказала ему, сколько бы целовала... А то ведь даже ничего не успела сказать. Ничего. Так, мелочь какую-то, самую глупую.— Слезы хлынули у нее из глаз, она прижалась к подруге.— И ведь искала, искала я эти слова. Ой, Танька, Танька, почему я такая простая и глупая... Убили, и ничего не осталось. Хоть бы ребенок был от него.

— Сдурела!

— Нет, не сдурела!.. У, подлая! — со страшной злобой к себе сказала она.— Убереглась! Боялась, змея! Вот и нет ничего... Ни-че-го.

— Послушай,— сказала Таня.— А может, он просто смотался?

— Как?

— Так. Встретил другую — и ходу. В первый раз, что ли, люди людей бросают? Бросил — и всё!

Стало слышно, как сильно и мерно бьет дождь. Катя оцепенело глядела на Таню.

— Как это бросил? — ошеломленно проговорила она.— Чего бросать? Ведь и не было у нас ничего... Не может этого быть.

— Чего?

— Чтобы бросил... Так на меня смотрел, такие слова говорил... Нет, не бросил. Где же честность тогда? Как же свет тогда на земле горит?! — Она замолчала.— А может, и правда жив? — сказала она.— Уехал и позабыл?.. Неужто жизнь такая страшная, Танька?!

Тут обрывается моя запись о Кате. И честно скажу, я не знаю, чем все это кончилось. Вернулся тот лейтенант или нет? Наверно, вернулся.

А не вернулся, так возвратится в другом обличье. Ведь так уж, к счастью, устроено горе — исстегает, да пропадет.

Нет, жизнь не страшная штука. Но трудная штука, вот в чем гвоздь.

И вот еще что: проглядывая теперь через четверть века эту походную тетрадь, я с удивлением вижу, как много в ней записей о любви.

Зачем я их делал? Для кино? Но вряд ли я мог тогда всерьез полагать, что столько любви допустимо в фильмах. Просто записывал то, что видел. И если в этой тетради много сказано о любви, значит и в жизни ее не меньше. И в годы покоя и в годы войны.

12. Кройков

И плацдарм держался.

Две недели, до самого Нового года, Кройков и Сеня бессменно пробыли на передовых в этом Керченском мешке, за пулеметом, который фланкировал подступы к нашим траншеям, точь-в-точь, как тогда под Москвой. И опять, как тогда, оба бойца находились в обособленной яме, не сообщавшейся с основными окопами.

Никого из своих не видели. И только в полночь или на рассвете приползал к ним на три минуты еще один человек: подносчик боеприпасов и сухарей.

Это был разбитной мужичок, бойко рассказывавший о всех происшествиях в батальоне. И хотя штаб батальона находился в каких-нибудь полуторастах метрах от них, Сене казалось, что подносчик приходит из шумного недоступного мира, полного событий. Рассказ подносчика выслушивался с покоряющим интересом.

Уползал подносчик, и опять они оставались вдвоем.

Впрочем, без работы они не сидели.

День и ночь штурмовали немцы плацдарм — до десяти ударов за сутки. Случалось, что после долгого боя Сеня переставал уже что-либо понимать, голова его шла ходуном в этом громе и грохоте, ноги слабели, он терял ритм четкой работы за пулеметом. Тогда Кройков, которому как будто все было нипочем, только косился на него и выполнял дело один.

Но после, когда отбивали атаку и гул утихал, Кройков, обливая голову водой, зачерпнутой со дна ямы, не упускал случая подъязвить:

— Квёлый студент! В генералы не просись, не возьмут. Как самочувствие?

— Ничего.

— А ноги как?

— Ничего.

— Ничего, ничего... Да скажи хоть слово-то по-человечески.

Они садились на дно ямы и принимались за сухарную крошку. И всегда Кройков старался сделать так, чтобы Сене перепадало побольше крошки. А когда Сеня протестовал, он говорил:

— Ешь! Ешь! Я, голуба моя, могу без еды жить.

— Совсем?

— Вчистую!

И так как спорить с Кройковым было немыслимо и каждое прекословие влекло за собой обширную повесть, то Сеня молчал. И дремал. Он любил клевать носом. А потом опять начинался бой.

Когда боевая пауза длилась дольше обычного, Кройков, отдохнув, окликал:

— Сеня!

— Что?

— Слышь, проснись! Нельзя воевать и молчать. К хорошему не приведет. Давай говорить.

— О чем?

— Ну поспорим о чем-нибудь.

— О чем?

— Да о чем хочешь. Вот, допустим, ты говоришь, что до той горы триста метров...

— Я этого не говорю...

— Ты слушай! Допустим, ты говоришь, что до той горы триста метров. Так? Так. Как же может быть триста метров, когда до тех кустов сто? Теперь считай: от кустов до камня опять сто. Так? Так. От камней до ручья двести. Не так? Так. Где же твои триста метров.

— Да я и не говорю, что триста.

— Тьфу, дьявол. Вот дали напарника на мою душу!.. Ну, ладно, давай сухари жевать!

День под Новый год прошел тихо. Вечером, в темноте, приполз подносчик и принес, кроме боеприпасов и сухарей, еще две банки консервов. И, как всегда, с подносчиком пришел в одинокий окопчик отблеск всего того большого, многообразного, шумного, что сверкало событиями и гудело людьми там, позади, в полутораста метрах, недосягаемых для Кройкова и Сени.

А вместе с подносчиком приполз я: мне было дано предписание вернуться на плацдарм и освещать эпизоды не с Чушки, а с места событий.

Подносчик уполз. Гитлеровцы не стреляли, даже не пускали осветительных ракет. К полуночи дождь перестал, вызвездило, и мы встретили Новый год в тишине. Пожелали друг другу счастья, здоровья, крепко-крепко расцеловались, съели консервы и выпили водку, которую я принес. Закурили. Еще раз выпили. Еще закурили. Докурили, опять закурили.

— Да, вот он и Новый год! — сказал негромко Кройков.— Вот и еще один год прошел... Ты как полагаешь — сколько мне лет? — спросил он меня.

— Ну, сорок.

— Не-ет, чуть поболе,— заметил Кройков и покачал головой.— Такой, милок, возраст, когда один день уже за два идет. А потом пойдет за три, потом за четыре, потом один день за месяц... Во как! А я чем старше, тем мне все больше жить хочется... Как объяснить?

— Обычное дело! — махнул рукой Сеня.

— Обычное! — обиженно протянул Кройков.— Нет, не обычное! Потому что я такой человек — мне все интересно... Вот сколько с тобой толкую,— оборотился он вдруг ко мне,— а ты мне все интересный.

— Я?

— Ты!.. Майор, фронтовик, а сидит в тебе маменька, как она тебе котлетки готовила... Твой батька — кто?

— Мой? Аптекарь.

— Во-во! Аптека и есть! Какой-то ты дохлый, вежливый, всем уступаешь, от всех робеешь. Помыкают тобой... Это кто же тебе так хребет перебил? Жена?

— Почему? Жена у меня хорошая.

— А я думал — жена,— возразил Кройков. Он помолчал.— Знавал я такого... с перебитым хребтом,— сказал он.— Никогда не ссорился, всем уступал, дурак... А жену как любил. Все в дом да в дом, все ей да ей... А жена, все одно, всюду бегала

и всем говорила, что он аспид, обманщик и дрянь... И что ты думаешь? Посмеялись, покрякали, да и поверили...— Кройков пригасил цигарку и снова внимательно оглядел меня.— А ты ничего,— сказал он.— Не так, чтобы дурнорож... Тебя бабы любили?

— Нет.

— А меня любили,— сказал Кройков.— Я их понятием брал. Любили.

Он покрутил усы, а потом вдруг заключил:

— Кончим войну, я сочинение буду писать.

Тут изумился Сеня:

— Об чем?

— Об себе.

— Да о тебе,— засмеялся Сеня,— вон сколько в газетах написано! Покажи! «Мы входим в землянку. Кройков, этот легендарный богатырь, встает нам навстречу...» Покажи, покажи!

— И что? — возразил спокойно Кройков.— И верно написано! Я и есть легендарный. И есть богатырь. Все правильно... Но простовато.

— А ты непростой? — спросил, смеясь, Сеня.

— Нет не простой,— вдруг со странной серьезностью отозвался Кройков.— Вот мы с тобой, брат, по окопам мурыжим, маемся, а ты меня, Сенька, не знаешь.

— Знаю.

— С фасаду. С рожи. Со шляху... А во мне, брат, и тропки есть. А под теми тропками еще тропки. А под ними еще. Да не прямо, а все с узлами, затычинами.

— Ну, не думаю! — возразил, опять засмеявшись, Сеня.

— Сам не думал,— сказал Кройков.— А на войне догадался. На войне-то они видней. Чем больше воюю, тем больше распутываю. На войне все видать.

— И распутал? — спросил я.

— Что ты! Осьмушки нет!.. Об этом и напишу... Вот бы ты это обо мне написал,— внезапно оборотился он ко мне.— Только надо так, милок, обо всем, что ни пишешь, писать, чтобы самого жгло. Чтобы самого палило, калило, жарило... А то пишут, пишут, читаешь, читаешь... Вот я вам какой случай скажу...

— А ты часто книги читаешь? — спросил я его.

— Часто не часто, однако же... Давеча Энгельса прочитал.

— И как?

— Понять можно! Так вот я вам какой случай скажу...

13. Из походной тетради

Внучка

Дед и внучка сидели на ковре, на полу, и строили домик из кубиков. Внучке было пять лет, а деду неизмеримо больше, и он был знаменитый ученый. И пока они строили этот дом, пока кубики пошатывались и падали и приходилось вновь складывать их, между дедом и внучкой шел разговор. Занятно, что дед все время говорил с ней с какой-то шутливой серьезностью. Не то он подтрунивал над собой, не то над внучкой, не то над сутью того, о чем говорил.

Внучка спросила:

— Дед, а ты любишь кубики?

— Очень.

— А почему?

— Гм...— сказал дед.— Как тебе объяснить. Понимаешь ли, они сама логика, стройность, прямолинейность. В них нет кривизны, уклончивости, невыясненности. Ни высот, ни впадин. Они...

— И все ты глупости говоришь! — сказала внучка.

Они продолжали складывать кубики.

— Дед, а ты старый?

— Очень. Так стар, что каждую ночь боюсь помереть.

— А что это — помереть?

— Помереть? — переспросил дед.— Видишь ли, моя дорогая, человечество все еще ищет ответ на этот вопрос. Одни утверждают, что смерти нет и ее не надо бояться. Другие — что смерть есть, но ее не надо бояться. Я не знаю, кто прав, но боюсь.

— И все ты глупости говоришь!

Молчание. Кубики.

— Дед, ты глупый?

— Не убежден. Видишь ли, как раз сейчас, когда мы с тобой тут играем, меня выбирают в академики.

— А это что? — вопросила внучка.

— Академик? Ну, это потрясающе умный человек... Так вот. Существуют люди, которые полагают, что я гожусь в академики. И это хорошие люди. И существуют люди, которые полагают, что я не гожусь в академики. И это нехорошие люди. Что же касается лично меня, то я...

— Ну, как ты делаешь крышу! — воскликнула внучка.— Да разве такие крыши бывают?

— Не кричи! — возразил дед.— Дай поправки, и я переделаю...

Он помолчал.

— Когда-то вообще в домах не было крыш, одни стены. Потом человек выдумал крышу. Потом — дверь, это было великое изобретение. Потом научился закрывать дверь на ключ — это было уже одно из величайших открытий. Но на первых порах он часто терял этот ключ и тогда вылезал в окно.

— Зачем?

— Как зачем? Подышать воздухом, восхититься луной, порадоваться или погоревать.

Молчание. Кубики.

— Дед, а дед!

— Что?

— Ты все знаешь?

— Все.

— Все-все?

— Все.

Прозвучал телефонный звонок, дед быстро подошел, снял трубку.

— Да, да... Слышу... Ну, спасибо, спасибо.

Он положил трубку и сел на ковер.

— Поздравь меня! — сказал он.— Я академик. Избран. Только не знаю, каким большинством.

— И ничевошеньки ты не знаешь! — откликнулась внучка.

14. Кройков

— Так вот я вам какой случай скажу,— повторил Кройков.— Стояли мы в Туле в конце сорок первого на квартире. Хозяйка на казарменном положении, в цеху день и ночь. Раз в неделю придет, посмотрит, обхает за непорядок, головой покачает, да назад на завод... Но вот как-то раз приходит вне графика. Кузьмич, говорит, хочешь в театр? Есть два билета, артисты московские... Ну что же, отвечаю, коли московские...

Невдалеке блеснул огонь, шарахнул взрыв, нестерпимый свет разодрал глаза. Я вздрогнул всем телом и вжался в стенку окопчика. Но все опять стихло.

— Одурел? — отозвался Кройков, адресуясь к немцу.— Или спросонья? Миной жахать под Новый год!.. Ну, так вот: идем, говорю, коли московские... Она помылась, прическу сделала, кофту надела, сережечки, часики... Так и светится вся — шутка ли после казарменных положений! Приходим. Сели. Сперва, натурально, доклад по второму фронту. Потом занавес. И как начали эти артисты играть, как начали!.. Гляжу — ну и скучно же им разлюбезным, так скучно, неинтересно! Чи спать охота, чи пересcорились, чи квасу хочется, чи живот прихватил... Пожухла моя хозяйка. Идем, говорит, Кузьма, домой... Я, говорит, так ждала, так ждала!.. Пошли, говорю. Идем. Нехорошо, думаю, ай как нехорошо! Как человека обидели!.. Им-то пусть, а ей сегодня опять на казарменное.

Сеня пошевелился, но не возговорил.

— Вот тебе и искусство, черт его раздери! — сказал Кройков.— Тут нужно с совестью, со стыдом. Уж больно сильная штука. Жгет!.. А я и о тульской хозяйке напишу,— добавил он вдруг.— Сколько, Сенька, в России людей?

— Сколько? Миллионов двести.

— Вот о каждом отдельно и напишу,— объявил Кройков.— Тут огулом нельзя... Ты на попутках ночами ездил? — спросил он меня.

— И что?

— Все едут и все качаются. А фонариком посвети — каждый по-своему едет, по-другому качается. Так и здесь. Тут чохом нельзя, нужно отдельно... Чего заморгал? — посмотрел он на Сеню.— Ты ведь все спишь да спишь. А я все вижу, обо всем думаю.

— О чем же? — насмешливо вопросил Сеня.

— О чем хочешь!.. Об тебе, об себе, об нем... Где правда, а где брехня. Кто честный, кто гад...— он помолчал.— Об России думаю.

— О России? — изумился Сеня.

— Об ней.

— И что же ты о России надумал? — спросил не без юмора студент.

Кройков закурил, готовясь к ответу. Ответ, очевидно, должен был быть не мал. И не короток. Кройков затянулся, пустил дым в окоп.

— Да ведь ты-то и есть Россия, Кройков! — неожиданно для себя, с внезапной горячностью сказал я.

Кройков опять затянулся и опять пустил дым в утробу окопчика. И долго недоуменно смотрел на меня.

— Э, нет! — отозвался он.— Кройков есть Кройков, а Россия — Россия. Россия — пошире!..

Утром первого января я ушел в батальон. А на рассвете второго немец начал решительный штурм плацдарма. В эти сутки он провел девятнадцать атак.

15. Из походной тетради

Звонок в Казань

— Котельников! Вы заказывали Казань? Нет Котельникова? Разъединяю! — послышался голос телефонистки прифронтового города.

Петр Котельников, который дремал на скамейке среди других военных, заказавших междугородный разговор, вскочил.

— Я тут!

— Скорее в кабину!

Петр кинулся в кабину, схватил трубку и сразу услышал ясный голосок четырехлетнего сына Яшки:

— Я слушаю... Слушаю...

— Яшка! — крикнул Петр.— Это ты?..

— Я...— недоуменно протянул голосок.

— Яшка, ты меня не узнал?

— Не узнал.

— Что же, ты мой голос забыл?

— За-был,— подтвердил Яшка.

— Это папа говорит. Папа.

— Папа? Ой, папа! — что-то заерзало, завсхлипывало в трубке.— Ты где, папа? Далеко? Приезжай!

— Приеду,— сказал Петр, у него перехватило горло.— Позови маму.

— Мамы нет... Папочка, ну сейчас приезжай.

— Приеду... Да где мама?

— Она? Папа, она на работе. У нее две работы. Папа, ты сегодня приедешь?

— Нет, не сегодня. Ты что делаешь?

— Я?.. Сижу. Папочка, тебя не убили?

— Не убили... Яшка, а мама как?

— Она болела,— сказал Яшка, подумав.— Только тебе не писала об этом, чтобы не волновать. Папа, ты все на фронте?

— На фронте. А почему мама взяла вторую работу?

— Денег нет,— сказал Яшка.— Когда мама болела, все продали. Она долго болела. Папа, тебя не убьют?

— Не убьют.

— И мама говорит — не убьют. Она по тебе все плачет. Папа, она ничего не ест. Папочка, приезжай. Она все плачет и плачет...

Помолчали. Петр заторопил:

— Яшка. Еще что-нибудь расскажи. Про маму. Ты маму слушаешься?

— Слушаюсь...

— А руки перед обедом моешь?

— Мою,— уныло ответил Яшка.

— Мой и слушайся! — сказал отец.— Я скоро приеду.

— Папочка, приезжай,— откликнулся Яшка, и голос его опять стал тонким.— Мы оба тебя очень любим. Ты у нас у обоих один. Папка, золотенький, приезжай!

— Приеду.

— И берегись. Когда пули летят, ты на землю ложись... И уходи, если бомба. Уйдешь?

— Уйду.

— И скорей приезжай!

— Приеду. Что тебе привезти?

Что-то затренькало, затрещало в трубке, и голос телефонистки проговорил:

— Разъединяю.

— Ничего ты не привози,— заплакав, сказал далекий Яшка.— Только сам приезжай, живой. Папа, не убивайся!..

Что-то резко дернуло в трубке, словно оборвалось.

— Яшка! — крикнул Петр.— Яшка!

16. Кройков

В те сутки второго и третьего января немец провел девятнадцать атак на плацдарм. До черной ночи он рвался вперед.

Кройков, как всегда, работал за пулеметом ровно, покойно. Наклонялся, черпал ладонями воду в яме и пил. Надвинулись сумерки, стало стихать.

— Баста! — сказал Кройков, полагая, что удары окончились. Но они не окончились. Разразилось пять самых сильных атак. Во время одной из них немцы немного вклинились. Остальные удары были безрезультатны. Плацдарм держался.

Этих последних атак Сеня почти не помнил. В ушах пошел звон, перед глазами синие пятна. Он упал на дно ямы и некоторое время сидел там. Он помнил ракеты, помнил, как Кройков обтирал ему голову мокрой тряпкой, приговаривая: «Эх, дите, дите малое...» И помнил Сеня, как встал опять за пулемет, на помощь Кройкову.

Ночью их отвели: на смену пришли другие подразделения.

В первый раз за столько времени оба бойца оказались в землянке, увидели стол, людей, кипящий чайник, коптилку. Кройков и Сеня находились теперь всего лишь в трехстах метрах от передовой, но им казалось, что они далеко в тылу, в самом сердце буйной, кипучей жизни. Входили и выходили люди, трещали дрова, зуммерил телефон.

Кройков и Сеня лежали в углу на соломе вместе с другими бойцами. Было то ощущение, какое испытываешь в ненастную осеннюю ночь, когда сквозь шорох ветра и скрипы ночи так остро чувствуешь стены, и крышу над головой, и вещи вокруг, словно робко прислушивающиеся к непогоде, словно жмущиеся к тебе.

В углу сидел радист и передавал по радио на Большую Землю шифровку. И хотя ничего не было понятно солдатам в этом потоке цифр, каждому казалось, что передается сообщение именно о том участке, где во время вчерашнего боя находился он.

Утром сбросили с самолета почту, и Сене пришло письмо.

Он сидел в углу, читал и перечитывал его, когда подошел Кройков.

— От мамаши? — спросил он.

— Невеста.

— Что пишет? — спросил, присаживаясь, Кройков.

— Да особого ничего,— сказал недовольно студент, которому хотелось наедине еще и еще раз перечитать дорогое письмо.— Работает на заводе. Учебы не бросила, скоро зачеты. Три раза в неделю дежурит в госпитале. Недавно выезжали в колхозы, чтобы вывезти хлеб с полей.

— Ясно. Еще чего?

— Ну, разное... Пустяки... Ну, бусы купила... голубые, с цветочками... Ну, в парк ходила, где мы с ней в первый раз встретились... Ну, стала по-другому причесываться... Ну, просит меня шерстяные носки носить, чтобы не простудился... Ну, пишет, что любит.

— Сколько ей лет-то?

— Двадцать.

— Двести миллионов,— громко сказал Кройков,— вот о каждом и написать!

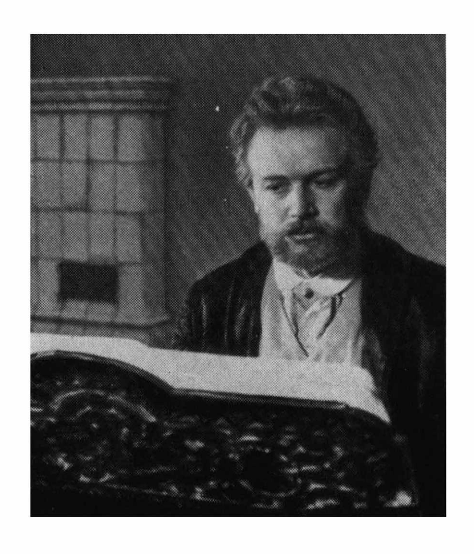
Но никто из тех, что лежали и сидели вокруг, не поняли этих слов, кроме меня и Сени.

Через день я расстался с Кройковым и повстречался с ним только в Берлине. В квартире Адольфа Гитлера, представьте себе.

Конец первой главы

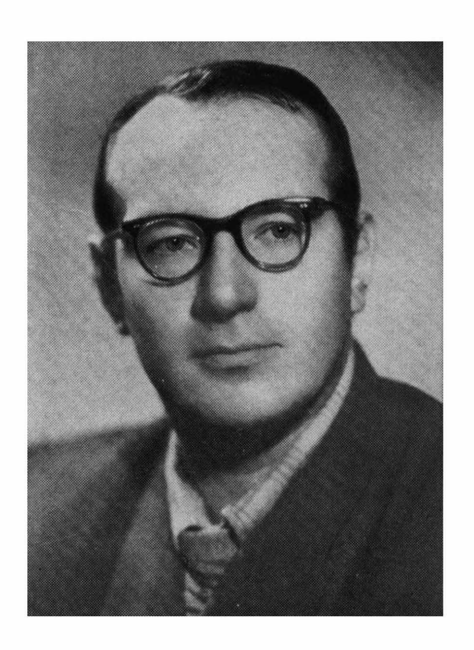
На XVIII Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (Испания) премию за лучшее исполнение мужской роли получил Иннокентий Смоктуновский — исполнитель заглавной роли в фильме «Чайковский» режиссера Игоря Таланкина. Он поделил ее с венгерским актером Золтаном Латиновичем, участником фильма «Вокруг черепа» режиссера Дьёрдя Ревеса.

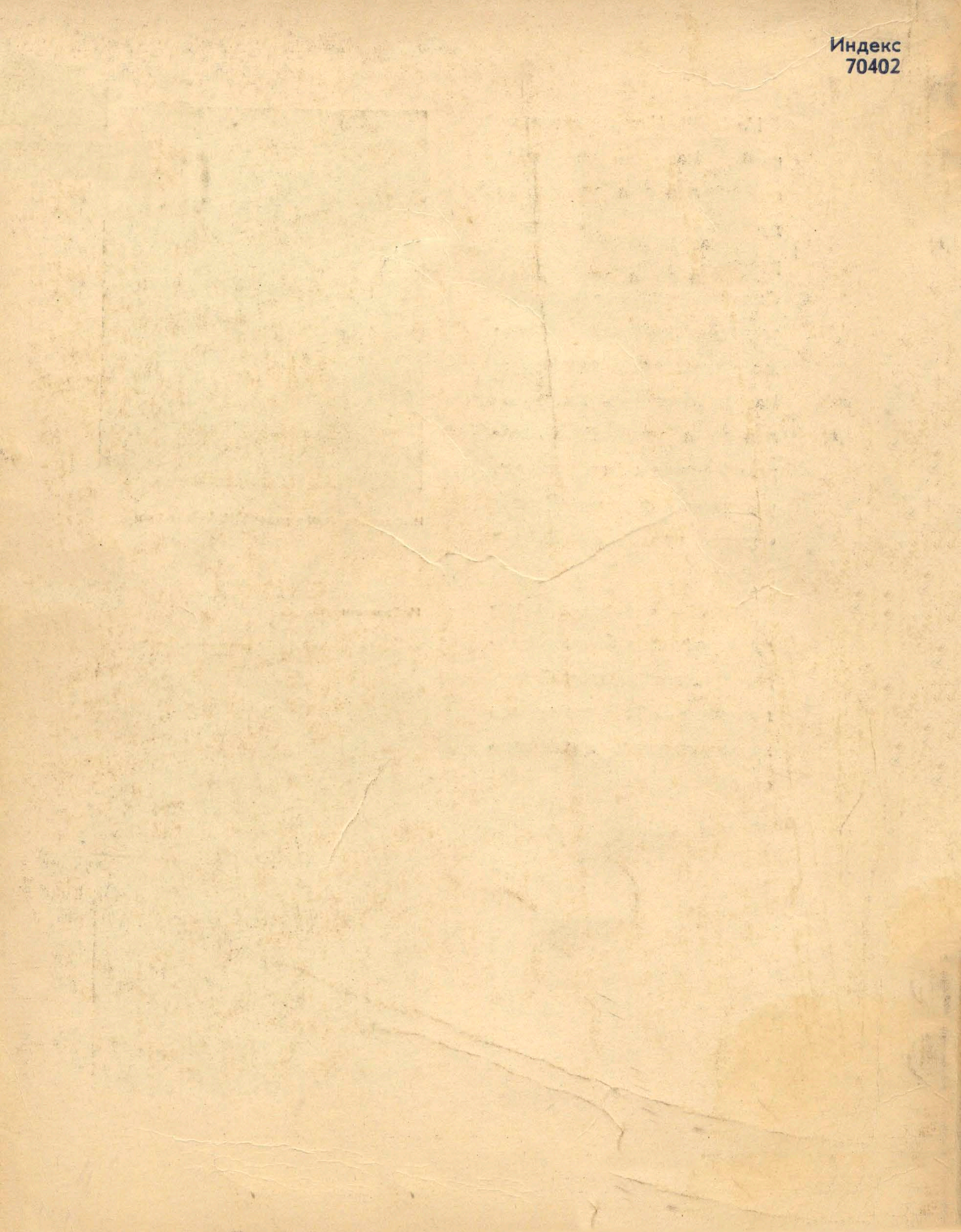
Картине советских кинематографистов был присужден также специальный диплом жюри «За выдающиеся художественные и технические качества».



И. Смоктуновский в роли П. И. Чайковского

И. Таланкин




Индекс
70402